DAS WEIB IN DER VENEZIANISCHEN MALEREI.

INAUGURAL-DISSERTATION,

WELCHE

NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN

BEHUFS ERLANGUNG DER

PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE

MIT GENEHMIGUNG

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BRESLAU

SONNABEND, DEN 23. JULI 1898, VORMITTAGS 11½ UHR

IN DER AULA LEOPOLDINA

ÖFFENTLICH VERTEIDIGEN WIRD

EMIL SCHAEFFER.

ACAD. LUGD BAT. BIBL.

OPPONENTEN:

DR. PHIL. **WILHELM KORN.**

CAND. PHIL. **HUGO HABERFELD.**

BRESLAU.

DR. R. GALLE'S BUCHDRUCKEREI (P. FÖRSTER).

1898.

DAS WEIB IN DER VENTILATIONEN HALTUNG.

INAUGURAL-DISSERTATION.

RICHARD MUTHER

MEINEM GROSSEN LIEBEN MEISTER

IN DANKBARKEIT

UND HERZLICHSTER VEREHRUNG

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546309_0149

Das Quattrocento.

I.

Das Weib in der Malerei der Primitiven.

Wir sprechen das Wort: „Deutsche Malerei", und vor uns stehen Hieronymus Holzschuher, der Ratsherr aus Nürnberg, Dürers Apostel und der Jörg Giesse des Hans Holbein, — nur Männer. Wir sprechen das Wort „venezianische Malerei", und vor uns stehen Bellinis Madonnen, die Göttinnen des Cinquecento und Tiepolos Rococodamen, — nur Frauen. Alle Kunst Venedigs ist ein Preislied auf das Weib. Erst war es den Malern die liebliche Göttin, dann sprengte der Körper die Haft der Seele, und es wurde zur göttlichen Geliebten, — die heisse Sprache der Sinne ward allmählich kühler, blasirter, und das Weib erscheint als graziös plaudernde Freundin. Drei Jahrhunderte beteten Venedigs Künstler nur zum Weibe und drei Jahrhunderte lang schauten sie „das Weib" nur in der Venezianerin, und darum gerade, weil die Tochter der Lagunen alles für sie bedeutete, — Heilige und Hetäre, weil drei Jahrhunderte lang Venedigs Künstler nur einen einzigen Typus gefeiert, weil der Inhalt stets sich gleich blieb und nur die Form wechselte, — gerade darum lassen sich aus der verschiedenartigen Anschauung derselben Frau die Wandlungen des italienischen Weibempfindens am besten studieren.

Seit dem Quattrocento opferten Venedigs Maler stets an demselben Altare, Jahrhunderte aber waren gekommen und

gegangen, bevor man jenen Altar errichtete, Jahrhunderte, in denen die Künstler den Zauber ihrer Stadt nicht empfanden und darum auch die Venezianerin nicht gewahrten, die neben ihnen dahinlebte. Auf den Inseln der Levante lag die dräuende Tatze des Löwen von S. Marco, vor dem Runzeln seiner Brauen bebte schon das weite Land bis zur Adda, auf allen Meeren segelten die Galeeren Venedigs und führten nach der Heimath die bunte Pracht des Orients, — längst schon war die Republik zur gebietenden Grossmacht geworden und noch immer blickte sie, wie einst die Römer zu den Hellenen, bewundernd zu Byzanz empor, noch immer setzte sie ihren Stolz darein, griechische Art und Sitte nachzuahmen, noch immer wollte Venedig nicht mehr bedeuten, als das Byzanz des Westens. Griechische Baumeister schufen hier aus Gold und Marmor Kirchen mit gewaltigen Kuppeln, wie die Venezianer sie staunend in Constantinopel geschaut, — was sie bedurften für den Luxus der Paläste, Mosaikgemälde, zarte Stickereien und funkelnde Arbeiten aus Juwelen, — Byzanz lieferte alles.

Einheimische Künstler und Handwerker ahmten natürlich die fremden Vorbilder nach, und so erklärt es sich, dass die Renaissance hier später als anderwärts Boden fand, die venezianische Malerei länger als anderwärts von den Fesseln des Mittelalters umstrickt blieb. Erst, als sich die politischen Bande lockerten, die Venedig an Byzanz knüpften, als es in Verbindung trat mit den Städten und Fürsten Italiens, da zog auch junge, erstarkende Kunst in die Lagunen ein, Kirchen und Paläste erstanden im heiteren Stile der Frührenaissance, der Einfluss der Malerschulen von Padua und Umbrien verdrängte die finsteren Heiligen der Griechen, und zwei Maler besonders lehrten nun die Venezianer, dem eigenen Fühlen die eigene Sprache suchen, — Vittore Pisano und Gentile da Fabriano.

Der Senat hatte beide gerufen, als er dem Dogenpalast bildlichen Schmuck schenken wollte, und ihre Art zu malen wirkte gleich einer Offenbarung auf die venezianischen Meister, die sich bisher begnügt hatten, goldstarrende Heilige

in eine barbarische Architektur von greller Pracht zu stellen. Der grössere Künstler mag Vittore Pisano gewesen sein, den grössten Einfluss auf die Malerei Venedigs hat unstreitig Gentile geübt. Gentile, dem Sohn des Quattrocento eignete ein frisches, ja verwegenes Fabuliertalent, er freute sich kindlich über all das Schöne, das es auf dieser Welt zu schildern gab, aber der Umbrier aus Fabriano konnte auch von aetherischen Madonnen träumen, deren Haar wie Honig leuchtet und deren Augen wie der blaue Himmel strahlen. Unter dem Eindruck solcher Frauengestalten schufen die Häupter der jungen Schule von Murano Giovanni und Antonio da Murano ihre thronende Madonna in der Kirche S. Zaccaria zu Venedig. Dies Bild bedeutet den entscheidenden Sieg des lichten Umbriens über Byzanz. Die Augen Marias blicken in jener schwermütigen Frömmigkeit, mit jenem seltsam süssen Ausdruck, der uns bald wie verhaltene Freude, bald wie leise zuckender Schmerz anmuthet, und den die Umbrier bis auf den jungen Raphael so liebten. Vor allzugrosser Sentimentalität, vor dem Himmlisch-Allzu-Himmlischen, in das die neue Kunst bei der Nachahmung Gentiles leicht verfallen konnte, davor schützte die Maler der kleinen Inselstadt wiederum Bartolommeo Vivarini, Antonios jüngerer Bruder. Seine Gestalten haben den Himmel nie geschaut, mit beiden Füssen stehen sie fest auf der Erde. Siegte zuerst an den Lagunen die Schönheit ohne Wahrheit, so führte er die Wahrheit ohne Schönheit in die Kunst Venedigs ein und selbst vor asketischer Hässlichkeit bebte er nicht zurück. Seine Maria und seine Heiligen haben nicht mehr jenes schmale, dünne Profil, das Gentile gemalt; hart und knochig ist das ovale Antlitz und die breite Nase nimmt den plumpen Zügen die letzte Spur von Schönheit.

Auf jene Malergruppe aus Murano passt das Wort „Schule“ in seinem Doppelsinn; denn sie alle waren nicht Schaffende, sondern Lernende, Nachahmende der Byzantiner, der Umbrier und endlich der Paduaner.

Ihre Thätigkeit war bescheiden, aber sie hatten nicht

vergebens gelernt, denn aus den Bausteinen, die sie zusammentrugen, schuf Carlo Crivelli, der einzige Künstler des venezianischen Mittelalters seinen lichten Königsbau. Mit der Kraft einer starken Persönlichkeit vereinigte er all' dies Fremde zu einem Neuen, noch nie Dagewesenen, und der Geist der Einheit durchdrang Theile, welche man vor ihm nicht verbinden konnte. Darum lieben wir in Crivelli schon einen Künstler, dem wir Herrliches danken, und seine Vorläufer interessiren uns im besten Falle als tüchtige Handwerker.

Lange Zeit ging man achtlos an Carlo Crivelli vorüber, erst als die Feinsten und Zartesten unter den modernen Künstlern die brutale Körperlichkeit der Dinge zu hassen begannen und auf die Suche gingen nach dem verlorenen Paradies, dem Lilienland der Seele, da entdeckten sie die Kunst der Primitiven, entdeckten die Madonnen Carlo Crivellis, und wenn wir deren Lächeln heute wieder deuten können, wenn wir verstehen, was ihre Augen blicken, so danken wir es besonders Gustave Moreau, dem grossen Meister von Paris, der uns die Kunst Crivellis begreifen lehrte, indem er in seinen eigenen Werken auffing, was an ihr gerade unserer Epoche so wahlverwandt ist. Des Venezianers so unvenezianisch harte, fast grausame Linien, auch Moreau berückte ihr strenger Zauber; herzlose Edelsteine und die frostige Pracht greller Gewänder, auch Moreau hat sie gemalt, und von Carlo Crivellis Frauen stammt jene Mänade, die so unheimlich kalt auf das tote Haupt des Orpheus starrt. Crivelli malte viele Madonnen und Heilige, und alle haben jene aetherische blasse Schönheit, wie sie Prinzessinnen aus uralten Geschlechtern oder künstlerisch empfindenden Frauen eigen. Ihr Antlitz ist stets von der Farbe zarter, halberblühter Thearosen und seltsam einen die verwischten Züge Frühes mit Spätem, Vorfrühling mit Herbst, Kindlichkeit mit Raffinement. Diese bizarre fin de siècle-Mischung leiht den hellen und doch blasirten Mienen eine Art Perversitaet und das wird es wohl sein, was heute auf die Künstlichsten so wirkt, dass sie eine Madonna Crivellis der sistinischen vor-

ziehen, und es ist kein Zufall, dass gerade in England, der Heimat der Estheten, Crivellis Gemälde Unsummen erzielten.

Betrachten wir die überfeine Grazie der Frauen Crivellis, die nervöse Blässe ihrer Hände, und wie aristokratisch-manierirt sich die dünnen, an Blütenstiele gemahnenden Finger ausstrecken und biegen, so empfinden wir, dass es einer grossen und reichen Cultur bedurfte, um solche Bewegungen hervorzubringen, aber wir sagen uns auch, dass diese Cultur, die uns betäubt wie fremder Duft aus seltenen Blumen, schon überreif, dem Welken nah sein muss. Carlo Crivelli, sowohl wie jener Künstler, der die Statue der schreitenden Diana im Museum zu Neapel schuf, der Meister des Bartholomäusaltares und Jan Toorop, — sie alle sind Priester einer Decadenceschönheit, zu deren Vorbereitung es langer Jahrhunderte brauchte, und es wäre verführerisch, an ihren Werken das Gemeinsame sterbender Culturen zu definiren. Sie künden das Vornehmste und Sublimste, — ein Schritt weiter hiesse Parodie. Carlo Crivelli war der letzte Venezianer, der zu den Sinnen „nein“ sagte, und aus der mystischen Sehnsucht seiner Seele sich ein Frauenideal schuf. Seine Kunst deucht wie ein Abendrot des Mittelalters, das noch einmal vor der Nacht all' die heisse Schönheit und den brennenden Glanz des sterbenden Tages über den Himmel fluten lässt. Sollte aber die Malerei sich weiter entwickeln, so durfte sie nicht länger auf Crivellis Pfaden schreiten, ein anderer Weg musste eingeschlagen werden, der aus den mittelalterlichen Idealen hinausführte ins frohe Reich der Sinne.

II.

Die Venezianerin des Quattrocento.

Alles, was klingt und jubelt, gleisst und glitzert, flimmert und strahlt, wird lebendig in unserer Seele bei dem Worte Venezianerin, Gentildonna der Renaissance; festliche Freude überkommt uns, wenn wir der Frauen denken, die in jenen

Tagen des Sonnenrausches lebten, als Königinnen träumen wir sie, als Gebieterinnen des Daseins, und auf glanzumleuchteten Pfaden schreiten sie, ein blonder Frühling, lächelnd dahin.

Doch nur die Maler preisen das Weib als stolze Fürstin, der man in Demut huldigt; ganz anders wirkt das Bild, das die alten Schriftsteller vom Leben der Venezianerin im Quattrocento entwerfen. Noch mehr als die Kunst hatte das Weib durch die Nachahmung byzantinischer Art zu leiden. Nach der Sitte des Orients von aller Welt streng geschieden, wuchs das Mädchen im Frauengemach des väterlichen Palastes heran; Männer durfte es nie sehen, und ging die junge Patricierin zur Kirche, so barg ein doppelter Schleier aus Seidengaze ihre Schönheit neugierigen Blicken. Den Gatten wählte der Vater, — sie selbst ward nicht gefragt. Mit grossem Pomp feierte man die Hochzeit, und aus dem ersten Gynaikeion zog die Gentildonna nun als Herrin in ein anderes. Sonst änderte sich wenig in ihrer Lebensweise. An seinen Sorgen, seinen Geschäften liess sie der Gemahl kaum theilnehmen, sie durfte sich nicht um Politik kümmern und der Kunst brachte sie kein Interesse entgegen. Die edlen Damen aus Florenz disputirten mit den Gelehrten über Geschichte, Politik und Philosophie,[1]) — das kannte man in Venedig nicht; zwei Frauen nur werden gerühmt, wenn man vom geistigen Leben des venezianischen Quattrocento spricht, Cyperns schöne Königin Caterina Cornaro und Cassandra Fedele,[2]) die Angelo Poliziano als „Decus Italiae“ pries. Caterina Cornaro war die verstehende Freundin der Künstler und Gelehrten, Cassandra hatte an der Universität zu Padua studirt, und ihre Kenntnis der alten Sprachen, ihre Rednergabe waren so ausserordentlich, dass sie Ludwig XII. und Isabella von Castilien an ihren Hof luden.

Doch nur um der Regel willen habe ich Ausnahmen erwähnt; das Streben der anderen Frauen ging nicht geistigen Zielen nach; umsomehr wussten sie, nach aussen gebunden, ihr häusliches Leben mit orientalischer Pracht zu umkleiden.

Es ist ein enges Reich, über das die Gentildonna herrschte, aber in dieser Armut, welche Fülle! Pietro Casola [3]) aus Mailand, der Venedig am Ende des Quattrocento sah und seinen Gratulationsbesuch bei einer Wöchnerin aus dem Hause Dolfin erzählt, giebt uns eine gute Schilderung der Pracht, welche die Patricierin umstrahlte: „Die nach venezianischer Mode unbewegliche Bettstelle mochte allein 500 Ducaten werth sein, die geschnitzten Figuren waren so schön und natürlich, und überall solche Verschwendung an Gold, dass ich zweifle, ob es zur Zeit des jüdischen Königs Salomo, als das Gold so geringen Werth hatte, etwas Schöneres könne gegeben haben. Von den Garnituren — ich meine die Decken und Kissen, sechs an der Zahl, — und der Frau selbst, schweige ich lieber, man würde mir doch keinen Glauben schenken. Und noch eins will ich sagen, was man mir vielleicht auch nicht glauben wird, was ich aber nicht wagen würde, zu erfinden. Es befanden sich in dem Zimmer 25 Fräulein, die der Wöchnerin ihren Besuch machten, eine schöner als die andere. Sie waren nach venezianischer Mode sehr prächtig gekleidet, und man sah kaum vier Finger breit die nackte Haut an Brust und Schultern. Die Fräulein hatten soviel Schmuck auf sich an Kopf, Hals und Händen, (ich meine Gold, Edelsteine und Perlen), dass man sie auf 10000 Ducaten schätzen konnte."

Und an einer anderen Stelle: [4]) „Die venezianischen Frauen, besonders die hübschen, entblössen Hals, Busen und Schultern, soweit es nur möglich ist, und oft steigt in mir, wenn ich sie sehe, die Befürchtung auf, die Kleider möchten ihnen vom Leibe fallen. Diejenigen, die es erschwingen können und auch die es nicht können, sind von Kopf bis Fuss mit Perlen, Diamanten und Juwelen bedeckt. Ich sage, auch die, welche es nicht können, denn oft ist alles nur geliehen. Sie besitzen eine wahre Kunst darin, ihr Gesicht und alles, was sie blossstellen, schön herzurichten."

Besondere Sorgfalt verwandten die Damen schon in

diesem Jahrhundert auf ihre Frisuren. Man legte das Haar entweder um den Kamm, was à la ducale hiess, oder zwängte es in Netze, und mangelte das eigene, das man bisweilen auch einen Kegel auf dem Haupt bilden liess, so half man sich mit fremden, das, (wiederum nach Casola), Bäuerinnen auf der Piazza feil hielten.

Eine besondere Eigenthümlichkeit der Mode im Quattrocento waren die Zoccoli,[5]) jene hohen Stelzschuhe der Venezianerin, die uns auf manchen Gemälden so fremd anmuthen. Auch die Zoccoli stammten aus dem Orient und bei schmutzigen und verschlammten Strassen mochten sie von Nutzen sein. Sie kamen eigentlich aber erst in Aufnahme, als nach der Pflasterung Venedigs ihre Notwendigkeit schwand, sie wuchsen immer mehr und erreichten endlich die Höhe von fast einem Meter. Und gerade diesen Schuhen war in dem veränderungslustigen Venedig eine ungewöhnlich lange Dauer beschieden. Im 16. Jahrhundert spottete Vendramin in „Adone“:

„Chi vuol di queste donne
L'alta belta veder,
Per pascer le sue brame
Convien l'ochiale aver.“

der Chevalier de Disdier[6]) aber belehrt uns darüber, warum die Patricier, auch viel später noch, eine Mode duldeten, die den Frauen nicht erlaubte, einen Schritt ohne Unterstützung zu machen. Er bemerkte einem Nobile gegenüber, dass die Schuhe, die man anderwärts trüge, doch bequemer seien, — und der kluge Venezianer lächelte: „troppo commodo, troppo commodo . . . .“

Alle Edicte, die die Signoria zuweilen auf dem Gebiete der Mode erliess, hatten so gut wie gar keine Wirkung, sie wurden schlau umgangen, und sogar der Papst[8]) unterstützte die Gentildonne in ihrem Kampf um Perlen und Armbänder.

Auch galten diese Luxusgesetze nur in den sauren Wochen, für die frohen Feste hob man sie auf, und wollte

die erlauchte Signoria fremden Fürsten durch Prunk und schillernden Reichthum imponiren, so befahl sie sogar den Aufwand. Dann begrüssten, wie Marin Sanudo erzählt, den Gast der Republik 130 und noch mehr Edelfrauen, alle schimmernd und strahlend von Juwelen der seltensten Art, che è cosa incredibile a veder, ma vedendo crederete [9]) . . .

Wenn trockene Chronisten schwärmen, da ist es wohl selbstverständlich, dass auch die Dichter[10]) an soviel Schönheit nicht mehr blind vorüber gingen. In jedem Weib verehren sie Madonna und in frommer Demuth schauen sie zu ihm empor:

Mostra mi il viso tuo candida rosa
Il quale aspecto reverente e umile

fleht Leonardo Giustiniani, der Dichter der scheuen „strambotti e canzoné", und verzweifelt ruft er wie der Sünder vor dem Thron der Mutter Gottes:

Vedi che ingenochiato e il capo a terra
E posto son io con le bracchie in croce
Gridando ad alta voce . . .

In all' diesen Versen lebt noch das Mittelalter, das ein Weib mit allen Tugenden krönte und der selbstgeschaffenen Göttin dann hoch droben in rosenschimmernden Wolken einen Thron erbaute. Ob der himmlischen Tugenden waren die erdenhaften des Weibes vergessen worden, die Seele hatte den Körper getötet; die grosse Aufgabe der Kunst im Quattrocento ward es, den Körper zu neuem Leben wachzurufen. Venedigs Dichter haben dies nicht vermocht, und darum vergassen wir ihrer Werke; aber was ihnen nicht gelang, das vollbrachte die Malerei, das vollbrachte einer der erhabensten Menschen aller Zeiten,

Giovanni Bellini.

III.
Giovanni Bellini.

Als Gentile da Fabriano im Jahre 1422 Venedig verliess, da hatte seine innige Kunst in Jacopo Bellini sich einen Schüler erobert, der von seinem Meister nicht lassen wollte und mit ihm nach Florenz zog. Was er dort gelernt, künden seine Zeichnungen im Louvre und im British-Museum. Er freute sich an allem Festlichen und Frohen, aber auch für die Anmuth der Landschaft hatte er sich Verständniss erworben. Im Jahre 1460 starb er zu Padua, wo er in den letzten Zeiten seines Lebens gewirkt, und in das künstlerische Erbe des Vaters theilten sich seine Söhne Gentile und Giovanni.

Gentile, der Aeltere, übernahm die Freude am glitzernden Schein der Dinge, und als die Brüder bald nach des Vaters Tode in Venedig ihr Heim gründeten, gab er sich ganz dem hellen Prunk der grossen Stadt zu eigen, erzählte vom schillernden Glanz ihrer Feste und von der feierlichen Pracht ihrer Processionen. Das ganze Quattrocento mit all' seiner Sinnenfreudigkeit und dem Pomp seines Cultus lebt in seinen Bildern, seine Werke sind die „abgekürzte Chronik" ihrer Zeit und beschreiben uns besser als dickleibige Folianten jenes Venedig, in dem einer der wundersamsten Poeten seine Farbengedichte träumte, — Gentiles Bruder Giovanni.

Giovanni Bellini gehört gleich Raphael und Verdi zu jenen glücklichen, weiblich anschmiegsamen Naturen, die alles Fremde mit Begier erfassen, ihr ganzes Leben lang Lernende und doch grosse Meister sind. Zuerst gab Bellini sich in die Schule seines Schwagers Mantegna. Von ihm lernte er seinen Wirklichkeitsinn, die strengen, harten Linien, die nicht schön, sondern nur wahr sein wollen, von ihm lernte er, wie man Figuren in den Raum stellt, wie man sie zu Gruppen vereinigt, — kurz, die Composition seiner Gemälde. Aber stets wusste Bellini, wo er aufzuhören hatte. Niemals folgte er dem Gelehrten Mantegna in

die Trümmerwelt der römischen Ruinen; den archäologischen Neigungen seines Freundes stand er kalt gegenüber. Als dann Antonello, der Niederländer aus Sicilien, nach Venedig kam, da lauschte er ihm sofort das Geheimnis der Oelfarbe ab, malte nun Bilder voll Schimmer und Duft, und später, viel später noch wanderte der rüstige Greis auf den Pfaden, die seine Schüler erst gebahnt. Trotzdem ist Bellini eine scharf umrissene Persönlichkeit; mochte er die fremden Weisen lieben und nutzen, immer hört man das helle Klingen der persönlichen Note heraus, niemals hat er nur Anderen nachgemacht, stets blieb er Giovanni Bellini, der erste grosse Venezianer.

Alle, die vor Bellini an den Lagunen gemalt, wir können uns ihre Persönlichkeit und ihre Werke von Venedig ganz gut losgelöst denken, — bei Giovanni geht das nicht mehr. Er ist Venezianer nach dem Inhalt seiner Gemälde, er ist es auch in der Form, die er für den neuen Inhalt erst finden musste.

Er zuerst empfand jene Morgen, die mit leiser Hand um alle Dinge seidene Silberschleier hüllen, als erster fühlte er des Mittags Sonnensymphonie, ihren Glanz und ihren Jubel, als erster malte er jene Abende Venedigs, wo das Gold sich um Zinnen und Kuppeln spinnt, wo es aus den Wassern in zackigen Streifen heraufglitzert, vom Ruder der Gondoliere tropft und flimmernde Heiligenscheine ums Braunhaar der Verezianerinnen webt, — er zuerst liess sich zärtlich wie von Frauenhänden, von der weichen Luft der Lagunen streicheln, — Luft und Sonne, — die Götter der Kunst Venedigs, — Bellini betete als erster zu ihrer farbenspendenden Macht!

Aber noch eine Religion nennt Bellini ihren Stifter: der Cultus des Weibes. — Bellini war es, der zuerst dem Weibe Tempel baute in Venedig, der erste in der Reihe jener Grossen und Kleinen, die der Venezianerin ihre Farbenopfer brachten. Er zuerst malte jene Venezianerin, die wir noch heute schauen, wie sie, das schwarze Tuch ums dunkle Haupt geworfen, an den kleinen Füssen die

schlürfenden Holzpatoffeln, langsam und wiegend durch die Gassen schreitet. Freilich nur das Antlitz der Venezianerin in seiner schmerzlichen Schönheit deuchte Bellini würdig, der lichten Seele einer regina coeli als Gefäss zu dienen, — mit der Seele der Venezianerin, mit jenem eitlen, naiv-koketten, unschuldig-sündigem Ding, was hätte Bellini, der zarte Lyriker, damit anfangen sollen? Nur die Züge der Venezianerin lieh Bellini seinen Madonnen: brauner Goldton färbt die schmalen Wangen, die dunklen Haare flimmern, als ob der scheidende Tag einen glühenden Abschiedskuss auf sie gepresst, aus weiten, grossen, grossen Augen leuchten die braunen runden Sterne, von der vornehmen Nase gräbt sich eine tiefe flaumige Furche zum Munde und wie fragender Vorwurf liegt es in der Oberlippe, die sich leise, ganz leise aufwärts zieht.

In den weichen, lieben Händen ruht das bambino, oder es steht auf den Knieen der Mutter oder auch nach Art der Sculpturen Donatellos auf einer Brüstung vor ihr. Wie es sich ziemt für die Tochter des Volkes, geht Maria stets einfach gekleidet; über ein mattfarbiges Unterkleid hat sie ein Tuch geworfen, dessen Säume feine Stickerei ziert. Das ist all' ihr Schmuck.

Soweit gehört die Madonna Bellinis Venedig, soweit ist sie das Kind der Lagunen; was aber ihre Augen strahlen, das gehört allein dem Künstler, dem Gott verlieh, durch die Himmelspforten in Welten zu schauen, die dem gemeinen Blick verschlossen.

Die Form für sein Madonnenideal bot Giovanni Bellini die Venezianerin, — will man sich über den geistigen Inhalt dieser Form klar werden, so muss man fragen, — wie malte Bellini, — wie malten die anderen Grossen des Quattrocento, die ihm geistig verwandt sind, was wollte Botticelli, was Perugino und was Mantegna?

Von all' diesen Meistern steht Botticelli uns am nächsten und darum auch am höchsten. Frauen von so unendlich zarter, hektischer Schönheit, Hände, so müd, so todesweiss und kühl, — Bellini hat sie nie gemalt, so traurig süsse

Mienen, - Träume voll Schmerz und Güte, - Bellini hatte sie niemals. Derselbe Engel, der Caterina da Siena ihre Briefe eingab und Jacopone da Todi das „stabat mater" dichten hiess, derselbe Engel führte auch Botticellis Hand. Die ganze schwärmerische Mystik des Trecento, seine visionäre, sinnlich-übersinnliche Himmelssehnsucht, sie liessen den letzten Künstler des Mittelalters Bilder schaffen, die wirken, berückend schwül gleich zitterndem Weihrauch, und die uns am Herz greifen, wie die asketischen, einfachen Hymnen der alten Meister. Aber jenes Gefühl, das die Früheren Steine auf Steine zu prächtigen Kirchen thürmen lehrte in maiorem dei gloriam, bei Botticelli war es nicht mehr so naiv - freudig, so ungebrochen stark; es hatte, wie stets in den letzten Sprossen einer Cultur, an Feinheit gewonnen, aber die Lebensfähigkeit verloren, alle Kraft, sich zu behaupten eingebüsst. So musste denn Botticelli, der weisshändige Aristokrat der Nerven, einsam und frierend zu Grunde gehen an einer Zeit, die zu lärmend war, zu robust für sein scheues, verzärteltes Empfinden. Er starb und seine Kunst mit ihm. Wie anders Bellini! Dem Sohn Venedigs, das keinen Savonarola geschaut, einen echten Sohn des Quattrocento, — ihm war ein derartig complicirtes und differenzirtes Gefühlsleben fremd, seine Kunst ist erdenhafter als die des Florentiners, nicht so bestrickend durch späte Schönheit, nicht so adelig, aber reicher an Keimen, die dereinst herrliche Früchte werden sollten.

Noch losere Fäden als an Botticelli knüpfen Bellini an den umbrischen Perugino, den blassen, milden und gütigen Träumer, der in so wundervollem Einklang mit sich und der Welt lebte. Aber seine Welt, die Welt stiller Felder und zitternder Frühlingsbäumchen, sie ist klein, und seine Madonnen sind nur Herrscherinnen über diese Auen, Hirtenköniginnen gleichsam. Darum kommt man mit kleinen, abgeschliffenen Worten aus, wie liebenswürdig, anmutig, freundlich, wenn man die unbestimmte, in bischen verschwimmende Schöne seiner Madonnen zeichnen will; Worte, die auf eine Maria Bellinis anzuwenden, einfach geschmack-

los wäre. Seine Madonna ist, wie manchmal der Schnitt des ovalen Gesichtes verräth, mit der Mantegnas nah verwandt; aber, — wenn ein musikalischer Vergleich gestattet ist, — Mantegna nimmt Pedale, Bellini spielt con sordino.

Mantegnas dunkle Madonnen sind von herber Strenge, erhaben bis zum Pathos. Bei Bellini scheint all' dies um eine Note gemildert, discreter, leiser. Jede Leidenschaft, jedes Pathos, selbst das des Glaubens, ist diesen Madonnen fremd, der Ausdruck ihrer Züge, man kann ihn schwer in erschöpfende Worte zwängen; bald verklärt sie ein trauriges Glück wie müde Oktobersonne, dann wieder zuckt es von verhaltenen Thränen, und die grossen Blicke starren in kummerschwangere Weiten . . . Dieser melancholischen Grundstimmung verbindet sich, — und das ist wohl nur Bellini eigen, — ein Hang zum Feierlichen, Ceremoniellen, vielleicht noch der Einfluss byzantinischer Mosaiken. Besonders klingen solche orientalische Erinnerungen in jenen grossen Gemälden nach, wo ernst und stumm sich würdige Heilige um die thronende Maria scharen. Da ist es denn, als ob die Venezianerin der engen Gassen sich unbehaglich fühlte auf dem prunkverzierten Thron, dann verliert sie ihre blasse Schwermut, ohne grandiose Majestät dafür einzutauschen, und sie blickt nur frostig und kalt, wie vielleicht die griechischen Kaiserinnen blicken mussten.

Gern vereinigte auch Bellini auf einem kleinen Bilde von breitem Format die Heiligen zur „santa conversazione“ um Maria. Solche Gemälde führte er zuerst in die Kunst Venedigs ein. Unter dem Vorwande der häuslichen Andacht sollten sie den Patricier-Palästen zum Schmuck dienen, nicht aus der Ferne von Gläubigen scheu betrachtet werden, sondern aus der Nähe von Kennern bewundert sein. Hier durfte die ceremonielle Feierlichkeit der grossen Kirchenbilder schwinden, und Bellini konnte wieder seine Madonna malen, die süsse Maria aus Venedig, ihr blasses Hoffen und ihr banges Weh.

Merkwürdig ist, dass die weiblichen Heiligen jener Gemälde ersichtlich einer höheren Gesellschaftsklasse angehören

als die Madonna; ihre Züge scheinen anders, feiner, aristokratischer. Bisweilen träumen aus einem schmalen Profil zwei sehnsuchtstiefe, dunkle Kinderaugen, und die Wangen umflutet die lichte Pracht sonnenblonder Haare, oder er malt die venezianische Patricierin, das runde, ein bischen gedankenlose Gesicht mit seinen gutmütigen, hellen Augen und den vollen Lippen. Auch das perlenumstickte, sorgsam frisirte Haar, liess er ihr und schenkte ihr aus königlicher Künstlergnade bisweilen zum Geburts- noch den Seelenadel, - - ein Geschenk, das ihr das Cinquecento nicht mehr machen konnte.

Will man den Unterschied von Sandro und Bellini an einem guten Beispiel studiren, so bieten es ihre Darstellungen der Pietà. Beide haben den Stoff mehr als einmal behandelt; immer finsterer, immer verzweifelter, immer schauerlicher, gequälter wurde die Sprache der Linien Botticellis, immer milder, immer versöhnender, immer discreter die Sprache von Bellinis Farben. Eindringlich aber wirkten beide. Auch für die alte Maria findet Bellini seine Modelle in Venedig. Er hat die Züge der alten Venezianerin nicht „geläutert“ und auch nicht wie manche Meister des Cinquecento eine Heroine aus ihr gemacht. Kein Wehlaut entringt sich ihren breiten, wulstigen Lippen, keine Thräne feuchtet das brennende Auge, nur den Kopf schmiegt Madonna an die aschfahle Wange des grossen Dulders. . .

Dass es sehr schwer, eigentlich unmöglich ist, einen Künstler auf das aesthetische Procrustesbett eines „Typus“ spannen zu wollen, das beweist die Frauengestalt jener späteren Allegorie der Accademia. Sie hat keinen Zug, den man Bellinesk heissen könnte, nichts von dem, was wir an den Madonnen lieben: In einem Nachen ruht sie, von dunkler Flut umplätschert; mit der Linken, schmal und akazienweiss, hält sie auf dem Knie eine grosse Kugel, und ein nackter Knabe hilft ihr; ein weisses Gewand, mit wallenden Linien, wie Burne-Jones sie wieder malte, birgt die überschlanken Formen. Lichtes Haar ringelt sich kraus vom Haupt zum Nacken, Lippen von Blutglanz öffnen sich

leise, was in Verbindung mit der harten Linie, die sich vom Kinn zum Mund zieht, dem ganzen Antlitz einen fast perversen Charakter aufprägt. Wie soll man dies Bild deuten, was wollte Bellini damit sagen? Denn für ihn hatte das Weib dann erst künstlerische Berechtigung, wenn er durch sein Antlitz eine Idee aussprechen konnte, — die schöne Form als solche hat den Christen Bellini noch nicht gereizt. Die Schönheit des Körpers, die zu unseren Trieben lockend flüstert, Bellini ging ihr noch aus dem Wege, und darum schalt ihn das Cinquecento, das Jahrhundert seiner undankbaren Schüler „secco“ und „goffo“. Nur die Seele sah Bellini, nur die Seele wollte er malen und darum steht uns heute, wo nach Maeterlincks Worten la domaine de l'âme s'étand chaque jour davantage, — darum steht uns heute die Kunst des alten Meisters wieder so hoch. Vor vierhundert Jahren wusste bereits Bellini, was man heute wieder zu ahnen beginnt, dass das Köstlichste, Tiefste und Geheimnissvollste nicht die „schöne Form“ sei, sondern das, was „hinter den Dingen“ schlummert; nur Seele zwingt die Seele, das ist das Geheimniss des Quattrocento, — das ist der Zauber der feierlichen, schweigenden Kunst Bellinis.

III.

Die Zeitgenossen des Giovanni Bellini.

Aus dem fruchtbaren Boden Venedigs lockte die Sonne Bellinesker Kunst viel zarte Keime ans Licht; sie wuchsen und wurden helle Blumen, deren Duft auch heut' noch uns entzückt; denn zu Vasaris Aerger folgte man in Venedig „nur“ der Natur als Lehrerin, und so wahrten an den Lagunen die Meister zweiten Ranges sich eine ungleich grössere Selbständigkeit als die schwächeren Talente in Rom und Florenz.

Handelte es sich um eine Geschichte der venezianischen Kunst, so würde ausführlich geschildert werden müssen, welche selbständige Ausbildung namentlich die Landschaftsmalerei durch diese Bellinischüler erfuhr. Für den

Zweck der gegenwärtigen Untersuchung kommen sie weniger in Betracht. Denn an dem Frauentypus Bellinis haben alle festgehalten. Hier hat keiner das gewaltige Erbe des Meisters vergrössert, sondern sie begnügten sich, es in kleine Münze umzuwechseln und mit mehr oder weniger Geschmack auszugeben.

Alvise Vivarini, der letzte Muranese, mühte sich sein ganzes Leben lang, die herb-archaische Weise des ihm verwandten Bartolommeo mit der zarten Milde Giovannis zu verbinden, und wie es Compromisstalenten öfters zu ergehen pflegt, — über dem Bestreben, zwei fremde Individualitäten in seiner Kunst zu vereinen, verlor er fast die eigene Persönlichkeit. Die Accademia bewahrt ein grosses Altarbild von seiner Hand „Madonna mit Heiligen." Die Züge der thronenden Weltenherrscherin sind bellinesk, aber denkt man an Bellinis Madonnen, so ist es einem, als hielte man sehr kunstfertig gemachte Rosen neben wirkliche, — es fehlt der Duft, der süsse Athem. Bellini ist Lyriker. Er will Stimmung erzeugen. Die Seele sollen wir schauen, aber nur durch einen Schleier, nur wie in den gütigen, verschwimmenden Farben der Dämmerung; das unterscheidet seine Seelenmalerei von der harten analysirenden der Paduaner. Diese erhoben Wahrheit und Klarheit zu ihrer Parole, und Alvise ist jedesmal gescheitert, wenn er Wahrheit und Stimmung, Klarheit und Dämmerung zu vereinen suchte, so oft er lyrischer Naturalist sein wollte. Alvise war eine durchaus unlyrische Natur; das beweisen die Bilder seiner späteren Periode, in denen er vor der Kunst Bellinis capitulirte, das beweist vor allem das Madonnenbild in der Chiesa del Redentore auf der Giudecca. Die Hände gefaltet, blickt Maria zum heiligen Kinde nieder, das auf ihrem Schosse schlummert. Ausser dem Motiv, das von Bartolommeo herrührt, hat dies Gemälde nichts, was an Padua mahnen könnte. In runden, weichen Linien fliesst der Mantel Marias, und Madonna selbst sollte eine Schwester der Frauen Bellinis werden. Venezianisch ward ihr Antlitz, bellinesk, — und doch langweilig; die Seele mangelt, die

im Auge bellinesker Madonnen zittert, es fehlt dem Bilde jenes geheimnisvolle, unsagbare Etwas, das uns, wo wir es empfinden, selbst die Werke minderer Kunst lieben lehrt, während wir, wenn wir's vermissen, selbst an berühmten Schöpfungen mit frostiger Verbeugung vorüber gehen.

Alvise war kein Canzoniere; die zarten, verträumten Melodieen, die er singen wollte, gelangen ihm nicht; aber wenn er die Laute aus den Händen gleiten liess und nichts sein wollte als ein hellblickender Beobachter des Lebens, wenn er paduanisch spricht, dann schuf er herrliche Gestalten, wie jenes Bild der heiligen Chiara in der Accademia, eines der wenigen Einzelbilder alter Frauen, die in Venedig gemalt wurden. Es ist bezeichnend, dass bis zu den Tagen Giuseppe Nogaris kein Vollblut-Venezianer das Alter um seiner selbst willen, wegen seiner verfallenen und verschrumpften Hässlichkeit geschildert hat. In Venedig, der Stadt der Küsse, der Stadt der Musik, wo die Menschen im Tanzschritt über dem Leben schweben, wer dachte und denkt dort an's Altwerden und Sterben, wer denkt dort überhaupt?!

Quanto è bella giovinezza
Che si fugge tattavia!
Chi vuolesser lieto, sia:
Di doman non cé certezza!

Und im Quattrocento, wo die Kunst, das verwunschene Dornröschen, sich eben den tausendjährigen Schlaf aus den Augen rieb, wo so viel Schönheit und Jugend und Sonne, zugleich lockten und blendeten, da hätte, noch dazu im erdentrunkenen Venedig, ihr erster Blick auf zahnlose Kiefer und gefurchte Hände fallen sollen? Nein, dort nicht; aber in Padua, der düsteren Gelehrtenstadt, wo man den „ewigen" Fragen nachgrübelte, da erinnerte man sich wohl auch des Altwerdens. Nur Alvise, dessen Adern das schwerfliessende Blut der paduanischen Wahrheitsucher füllte, er allein konnte in Venedig dies Bild einer alten Aebtissin mit so viel Liebe malen. Alles athmet Energie an diesem Gemälde: die schwarzen Augen, in denen der Glaube die Jugend lodernd erhalten.

die spitze Nase mit den scharfen Falten, die zum harten Mund sich graben, jener eiserne Griff, mit dem die Rechte das Kreuz hält, . . . alles ist des packendsten Lebens voll und gewiss mit grösserer Neigung von ihm gemalt als die bellinesken Madonnen. Als sie den Meister im Jahre 1503 bestatteten, trug man in seiner Person auch die Kunst Muranos zu Grabe. Es liegt etwas Tragisches in seinem Kampfe wider die neue Richtung, vor der er schliesslich doch die Waffen strecken musste. Das Alte starb mit ihm, ward schnell vergessen, und zwei Künstler selbst, die sich ausdrücklich seine Schüler heissen, mussten bald in's Lager Bellinis übergehen. Marco Baxaïti und der weit bedeutendere Giambattista Cima da Conegliano.

Dass Cima auf dem Umweg über Alvise zu Bellini kam, davon zeugt eine frühe „Pietà" der Accademia. Die Maria Magdalena dieses Bildes gleicht in ihrer plumpen Härte wie eine Schwester der von Bartolommeo gemalten Einzelfigur derselben Heiligen, und die übrigen Frauen des Gemäldes erinnern an Cimas Lehrer Alvise, aber Runzeln und Falten schildert er doch nicht mehr so liebevoll wie der Meister; alles wirkt weicher, ist um eine Note lyrischer gestimmt. In seinen vielen Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde scheint er ebenso sehr der Nachahmer Giovannis, wie der Sohn eines schon weltlicher veranlagten Geschlechtes. Von der Himmelswürde, die Bellini seiner Mutter Gottes lieh, hat die Madonna Cimas einen guten Teil gegen irdische Grazie eingetauscht, und jenes ins Herz schneidende Weh, das aus den Augen der bellinesken Maria starrte, bei Cima wandelte es sich schon zur milden Schwermut. Und als Giorgione mit weithin tönender Stimme das Evangelium vom Rechte des Körpers verkündet, da schwur auch Cima zum neuen Glauben und schuf die Madonna des Louvre, ein Weib mit üppigen Formen, wie sie Bellini noch nicht kannte, Formen, die bereits mächtig genug waren, jene Seele zu töten, die aus den Augen seiner früheren Madonnen in keuschem Glanze strahlte. Den Thron Marias aber, und hierin unterscheidet sich Cima von Bellini, — er stellte

ihn nicht mehr in „der Kirchen ehrwürdige Nacht," sondern errichtete ihn auf maienheller Flur oder baute ihn zwischen die trauernde Pracht verfalleñer Griechentempel, und neben dem Thron spriessen schlanke Gräser und bunte, farbige Blumen und biegen sich und schwanken und flüstern im Sommerwind . . .

Nicht treuer als Cima blieb Marco Baxaïti Alvises Manen. Er hat das letzte Bild seines Lehrers vollendet, aber das hinderte ihn nicht, ein nachahmender Bewunderer Giovannis zu werden. In seinem Landschaftsempfinden wirkt er vollkommen eigenartig, aber der geistige Vater all' seiner Frauengestalten, (die berühmte Madonna in London nicht ausgenommen), heisst Giovanni Bellini. Nur eine selbstständige Frauenfigur hat Baxaïti geschaffen, — die Prinzessin auf jenem Bilde der Accademia, das Sanct. Georgs Kampf wider den Drachen erzählt. Jene Fürstentochter bedeutet nämlich, – wie sogar der Katalog bemerkt. — nicht mehr und nicht weniger als die erlauchte Stammmutter der Ninetta, Angiolina und Luisella, oder wie jene zahllosen, allzusüssen Schönen heissen mögen, mit denen die Blaas und Tito, van Haanen und Prosdocimi die Ausstellungen jährlich heimsuchen. Baxaïtis Prinzessin ist nicht gross; aus ihrem fast kreisrunden, weissen Gesicht guckt ein neckisches Stumpfnäschen neugierig in die Welt; dunkle heisse Augen, der kleine volle Kirschenmund, das schwarze Haar, das sich struwelig um den Kopf wirft, sie vervollständigen den Typus der „bella Veneziana", wie man im Norden der Stadt ihn findet, in Canareggio, wo die kleinen Canäle im Sonnenglanz flimmern . . .

Zu den Meistern, deren Frauengestalten nur eine schlechtere Volksausgabe des bellinesken Werkes bedeuten, zählt ferner Vicenzo Biagio, den man Catena heisst. Und wie Baxaïti, so hat auch er nur ein merkwürdiges und persönliches Bild geschaffen, das Martyrium der heiligen Christina in der Kirche S. Maria Mater domini zu Venedig. Obschon das Gemälde im Jahre 1520 entstand und, was die Landschaft betrifft, Giorgiones Einfluss verrät, so ist es

gleichwohl typisch für die Psychologie des Quattrocento. Ein inniges Wunder an Lyrik ist das Bild; man muss an die Verse Paul Verlaines denken, so schlicht und doch so raffinirt, so einfach und so überfein empfindet man's. Rosenlichte, zarte Wolkenstreifen hängen über dem Meer, an dessen Ufer die betende Heilige kniet. Sie ist keineswegs schön. Spitz ist die Nase und unnatürlich öffnet sich der Mund, aber wer den Blick dieser Augen gefühlt hat, wird ihn nicht vergessen. Schon ist der Strick mit dem Mühlstein um den Hals des Mädchens geschlungen; aber die Heilige, der Christus erscheint, denkt nicht der drohenden Qual des Martyriums, sie träumt von den Wonnen des Jenseits. Nicht den Kampf des Physischen mit dem Seelischen, den die Marterbilder des 17. Jahrhunderts schildern, malte Catena, sondern er verneint das Erdenhafte, das Momentane, Schmerz und Angst, noch zu Gunsten des Ewigen, der Himmelsfreuden, und in diesem vollkommenen Siege der Seele über den Körper liegt die Bedeutung dieses Gemäldes für die Psychologie des Quattrocento.

Von des Meisters Schülern ist Andrea Previtali aus Bergamo wohl der einzige, der ihm nicht nur die Typen und seine Technik ablauschte, sondern auch in seiner Seele zu lesen verstand; denn bisweilen brennt auch in den Blicken seiner Madonnen und Heiligen jenes Weltenweh, das zu erhaben scheint für Erdenthränen.

Bemühte sich Previtali, das Wesen der bellinesken Kunst zu erfassen, so begnügte sich ein anderer Schüler, Pier Francesco Bissolo, den Meister sklavisch zu copiren, und weil man den Diener bisweilen mit dem Gebieter verwechselte, so unterzeichnete er sich zweimal Petrus de inganatis, der Petrus der Betrogenen. Von einem Künstler, der sich auf den Mangel seiner Persönlichkeit etwas einbildet, darf man wohl keine selbständigen Frauentypen erwarten. All' diese Meister, an denen man seine Freude haben kann, wenn man sie als Schultalente nimmt und sie nicht sub specie aeterni betrachtet, hielten sich eng an die Typen, die Bellini geschaffen. Nur ein einziger wusste

sich seine Unabhängigkeit neben Bellini zu wahren, nur ein einziger hebt sich thurmhoch aus der Menge, —

Vittore Carpaccio.

Carpaccio gehört zu den Meistern, denen die Kunstgeschichte nicht ganz gerecht wurde, weil sie ob des grösseren, gröberen Theiles seines Malwerkes den kleineren, feineren nicht bemerken wollte.

Man hielt sich an seine grossen, erzählenden Bilder und erfand so für ihn die Formel anmuthig plaudernder, naiver Sittenschilderer seiner Zeit. Und da auch Gentile Bellini in grossen Gemälden das Leben Venedigs beschrieben, da wir auf dessen Bildern ebenfalls blinkende Paläste sehen, an deren Fenstern goldhaarige gentildonne lehnen, indes junge Nobili ihre schlanken Gondeln durch die Fluten treiben, und da Vittore Carpaccio wirklich neben den älteren Meistern von Murano, Gentile einen Theil seiner Ausbildung dankt, so machte man aus ihm, der eine vollkommen selbständige Individualität gewesen, den bedeutendsten Schüler des Gentile.

Hätte sich die Kritik indessen der geringen Zahl seiner Altarbilder liebevoller angenommen, so würde sie den Meister ebensowenig unter Gentiles Schüler gereiht haben, wie sie Giorgione dem Gefolge Giovannis zutheilt. Dieser grosse Zauberer zog in seine Netze alle Venezianer fast, die zur Kunst gehörten; Carpaccio allein, der sehnende Schönheitsucher, ging unbeirrt und still seine eigenen hellen Pfade. Zwei Seelen wohnten in seiner Brust und es hat seiner richtigen Würdigung geschadet, dass er sie so gut zu trennen wusste. Er liebte die Erde, das jauchzende Venedig, die fremde Pracht persischer Gewänder und türkischer Turbans; er liebte alles, was gleisst und glitzert, flimmert und wogt, und doch konnte er auch dem Spiel der Sonnenstrahlen lauschen, die sich heimlich durch eine Thürspalte stehlen, brachte dem schummerigen Halbdunkel einer Zimmerecke, der Poesie des Alltäglichen soviel zärtliches Verstehen entgegen, als hätte seine Wiege nicht in Istrien, sondern in Haarlem oder Delft gestanden. Dann und wann mochte er

wiederum gern die Augen schliessen vor dem allzu blendenden Farbenspiele, das wir Leben heissen; die scheinbare Welt, in die unser Körper gebannt ist, versank, und die wahre Welt, die innere Traumwelt unserer Seele erwachte aus ihrem Schlummer; jene Welt erstand vor ihm, wo blaue Dämmerung die Dinge umkost, wonniger und weicher die Blumen blühen und die heisere Stimme des Menschlich-Allzumenschlichen sich wandelt zu lichtem Sang. Dieser inneren Welt nun entstammen die Frauen des Carpaccio, und der Zauber seiner Kunst liegt in dem unendlich rührenden Contrast zwischen dem erdenfrohen Naturalismus des Milieus und der weltfernen Traumschönheit jener Frauen, die in solcher Umgebung gleich verstossenen Feen wirken.

Es ist schwer, seine Frauengestalten zu beschreiben. Sie haben nicht den venezianisch-bellinesken Typus, überhaupt nichts von der Südländerin, und gleichen auch nicht den Töchtern des Nordens. Ihre Schönheit ist an keinen bestimmten Ort gebunden, man kann sie nicht lokalisiren, und das räumt ihnen in der gleichzeitigen und späteren Malerei Venedigs eine Sonderstellung ein. Sie gleichen auch niemals dem unpersönlich-abstracten Frauenideal der Primitiven des Mittelalters, sondern himmlischer wirkend, denn alle anderen Frauengestalten der venezianischen Schule, sind sie doch voll individueller Schönheit, Kinder der Erde, Kinder des Diesseits, umschimmert von des Jenseits seeligem Glanz. Mit ihrem runden, weissen Antlitz, dem tiefgoldig leuchtenden Braunhaar, das in seidener Zartheit auf die Schultern fliesst, mit ihrem blassen, kleinen Mund, der schmalen, gradlinig-herben Nase, mit ihren prinzessenhaft feinen Händen — gleichen sie jenen Frauen, von denen die Troubadours singen, die wahren Heiligen sind sie, vor denen alles Verlangen schweigt; man liebt sie nicht, man begehrt sie nicht, nur knie'n möchte man vor ihnen und den Saum ihres Mantels küssen.

Unter dem Eindruck ihrer Augen, die nicht wie die bellinesker Madonnen angstvoll in weite Zukunftsfernen starren, sondern in schmerzlicher Resignation nach innen

schauen, unter dem Banne dieser Augen überkommt uns jenes vage Sehnsuchtsgefühl nach einem verlorenen Paradies, das uns vor schönen schlafenden Kindern befällt; diese Augen mit ihrem alles verstehenden, alles verzeihenden Blick, sie haben jene zwingende Macht über die Seele, die dem Meere eigen oder der Heide, auf der ein Sonnenuntergang liegt; das grosse Sehnen überkommt uns, die Sehnsucht, eins zu werden mit irgend etwas Grossem, Gütigem, Vergebenden. Hier wird, um Schopenhauers herrliche Worte zu gebrauchen, der eigentliche d. h. der ethische Gehalt des Christentums offenbart durch Darstellung von Menschen, welche dieses Geistes voll sind.

„In ihren Mienen, besonders den Augen, sehen wir den Ausdruck, den Widerschein der vollkommensten Erkenntniss, derjenigen nämlich, welche nicht auf einzelne Dinge gerichtet ist, sondern die Ideen, also das ganze Wesen der Welt und des Lebens vollkommen aufgefasst hat, welche Erkenntnis in ihnen auf den Willen zurückwirkend, nicht, wie jene andere, Motive für denselben liefert, sondern im Gegentheil ein Quietiv alles Wollens geworden ist, aus welchem die vollkommene Resignation, die der innerste Geist des Christenthums wie der indischen Weisheit ist, das Aufgeben alles Wollens, die Zurückwendung, die Aufhebung des Willens und mit ihm des ganzen Wesens dieser Welt, also die Erlösung, hervorgegangen ist."

Bewundert man Carpaccios „Darstellung im Tempel", die den Ehrensaal der Accademia schmückt, hat man den „Martyriumstraum der heiligen Ursula" in seiner blauen Weihrauchstimmung auf die Seele wirken lassen, hat man die ganze feierliche Mystik dieses Gemäldes empfunden, dann wird man jene tiefen Worte Schopenhauers besser als vordem verstehen und wird auch begreifen, wieso gerade John Ruskin die Frist von 1480 bis 1510 das Zeitalter des Carpaccio nennen konnte.

Ein Gemälde Carpaccios deucht denn auch Ruskin das schönste der venezianischen Schule; jenes kleine Bild im Museo civico-Correr, das zwei Courtisanen zeigt, die auf dem

Balcon ihres Hauses sitzen. Sehen wir von allen künstlerischen Vorzügen dieses Meisterwerkes ab, so bleibt noch ein unschätzbares Document zur Psychologie des Quattrocento. Giebt es einen sinnlicheren Vorwurf als Courtisanen, und giebt es ein Bild, das reiner, keuscher, unirdischer wirken könnte, als jenes, das Carpaccio gemalt? Der dunkelgrüne Hintergrund, von dem sich die Säulen der Balustrade blinkend abheben; der buntgefiederte Papagei, der Pfau und der Zwerg mit dem schönen, schwarzen Haar, das alles wirkt in Verbindung mit den beiden stillen Frauen, die, umgeben von dieser phantastischen Pracht, auf dem Balcon sitzen, wie ein Märchen aus Tausend und einer Nacht. Nichts von der Dirne haben jene zwei Frauen, trotz des tiefausgeschnittenen Modecostüms, trotz der seidenen Puffärmel, in die sich breite Goldblumen sticken, und trotz der Perlen, die vom Saum der Gewänder leuchten, oder als Kette um den Hals sich schmiegen. Kein Versprechen heimlich-wilder Wonnen lockt von ihren schmalen Lippen, nach keiner Umarmung schmachten diese Augen, die weit über das Nächste hinweg, halb nachdenklich und halb zerstreut sich in die Ferne bohren. Das Bild ist wohl die erste Courtisanendarstellung in der romanischen Kunst. Es führt ein weiter Weg von diesem Gemälde und den Strambotti e canzoni des Lionardo Giustiniani über Pietro Aretinos raggionamenti und die Stiche des Marc Anton, über die Erotiker des 17. und die galanten Künstler des 18. Jahrhunderts zu dem schauerlichen Nanabuche Emile Zolas und dem Werke des Félicien Rops. Es ist ein weiter Pfad, aber wenn ihn jemand wandern und an seinen Hauptstationen die Entwickelung des sexuellen Problems in der christlichen Kunst zeigen wollte, so würde das nicht die undankbarste Studie sein, die einer schreiben könnte. Carpaccio, der Sohn des Quattrocento, suchte noch in der Pfütze die Sonne, die darin sich spiegelt, im Menschlichsten das Himmlische, im Dirnenleib die lilienhafte Frauenseele: darum malte er Courtisanen wie Heilige. Kaum 50 Jahre nach seinem Tode, — er starb im Jahre 1519, — malte

man die Heiligen wie Courtisanen. Ein Maler noch wagte es, seinen Pinsel fast ausschliesslich in den Dienst der Courtisanen zu stellen, — Bartolommeo da Venezia. Er liebte sie zärtlich, die lockenden Kinder der Sünde, mit Blumen und Kränzen durchflocht er ihre hellen, metallisch schimmernden Locken, hüllte ihre schlanken, merkwürdig gradlinigen Formen in den grellen Prunk fremder Pracht und über und über behängt er sie mit glitzerndem Geschmeide. Aber dem Zeitgenossen Carpaccios kam es selbst bei der Courtisane noch auf die Schilderung des Innenlebens an, und es ist, als wollte er, wie Stuck in unseren Tagen, den schwülen Reiz, das Bannende und Räthselhafte der Sünde erzählen. In diesen feuchten, meertiefen Blicken klagt es bald wie leise Schwermuth, bald träumen sie in kindlicher Sehnsucht, und auf einmal ist es, als sprächen sie von herzlos berechnender Koketterie.

Die Courtisane stahl sich in den keuschen Tempel der Kunst, um ihn Aphroditen zu weihen, und auch andere Zeichen kündeten, dass sich das Quattrocento zum Sterben anschickte, dass es zu Ende ging mit seiner Lebenskraft, dass seine Mission erfüllt war, — seine Maler werden Manieristen, d. h. sich ihrer Cultur bewusst; eine reiche Kunst spielt nun wie einst Crivelli mit bereits archaisch gewordenen Formen, um durch den Contrast perverse Wirkung zu erzielen. Dies gerade für uns Moderne überaus anziehende Schauspiel einer beginnenden Decadence lässt sich vorzüglich an Carpaccios Freund, an Benedetto Diana studiren. Die bellineske Madonna seines Altarbildes in der Accademia ist zwar unbedeutend, desto seltsamer sind die beiden Heiligen zu ihrer Seite. Auf die Schultern der einen, der heiligen Magdalena, fliesst in braunen, dichten Strähnen das schwere Haar, ein blasses, totenfahles Gesicht umrahmend; dunkle Ringe, die von den wilden Nächten der Vergangenheit zeugen, umschatten die grünlichen, nixenhaft schillernden Augen. Ganz anders wieder scheint die zweite, die heilige Justina. In ihren fast pariserischen Zügen ist etwas von der resignirten Ergebenheit der mondainen Dame,

die sich in jede Situation zu finden weiss, — auch in die einer Heiligen. Und dies Bewusstsein, zu schauspielern, zu posiren, es spiegelt sich in dem gezwungenen Ausdruck ihrer Augen, in dem Zucken ihrer Mundwinkel und besonders in der affectirt schönen, unendlich müden Geste, mit der die weisse Rechte nach der Spange an der Brust greift. Eine Kunst, die bereits so ihrer selbst spottet, hat ihr Recht auf's Dasein verwirkt. Das Süsseste auch, das Erhabenste, das Innigste, — es erschöpft sich und muss Neuem Platz machen. Das Quattrocento hatte wohl die individuelle Schönheit entdeckt, aber noch scheute es vor dem Körper, noch konnte es in ihm nicht mehr erblicken, als die sterbliche Hülle der unsterblichen Seele. Die Aufgabe der jungen Generation ward es, diese christliche, der bildenden Kunst feindliche Anschauung zu überwinden, den Körper als solchen für die Malerei zu erobern. Und just ein Schüler des frommen Meisters Giovanni war berufen, das Quattrocento zu besiegen, das Christenthum vom Throne zu stürzen und in Venedig das rauschende Banner der neuen Kunst zu entfalten, der Kunst, die nur in den Sinnen wurzelt, der Kunst des Cinquecento.

Das Cinquecento.

Die Venezianerin des Cinquecento.

(Einleitung.)

I.

300000 Einwohner zählte Venedig zu Beginn des 16. Jahrhunderts[11]), zehn Millionen Ducaten setzte sein Handel um, von den hohen Flaggenhaltern vor der Markuskirche rauschten die Banner der drei unterworfenen Reiche von Cypern, Candia und Morea. Wohl sah sich die Stadt durch die Entdeckung des indischen Seeweges und die Türkenmacht von einer Katastrophe bedroht, die sich nur aufschieben, nicht abwenden liess; damals aber leuchtete das Diadem der blonden Meergebieterin Venezia noch in seinem hellsten Schimmer, die Schönheit war in die Stadt gezogen und vom Hochaltar des Markusdoms sang sie dem Dogen und dem Gondoliere ein Lied von süssem, lockendem Reize:

Betet zu mir, die ihr stöhnend einherwanket unter Kreuzeslast, o, kommt zu mir. Sie haben Euch gesagt, die Erde sei ein Garten, tiefritzender Dornen voll; aber ich künde Euch, sie ist ein Paradies, wo tausend schillernde Rosen duften! Warum mordet ihr die Begierden Eurer Seele, warum haucht ihr welke Küsse auf modernde Mönchsknochen, wo Frauenlippen purpurn blühn, warum schlingen sich eure Arme verzweifelt um kalte Steine und nicht um die heisse Pracht zuckender Leiber?! O, betet zu mir, opfert an meinen Altären, und eure Stadt, ich mache sie gross und strahlend durch die Ewigkeiten, dass jedem, der

ihren heiligen Namen nennt, die Stimme bebt vor sehnsüchtigem Weh, und dass der nie ganz elend werden kann, der ihren Zauber einmal nur empfunden! Also sang die Göttin, und Doge und Gondoliere beugten das Knie und opferten an ihrem Altare. In den verödeten Kirchen jammerten die Priester über Paganismus, und ihr Haupt, der Patriarch Contarini pries ein Erdbeben, das Venedig im Jahre 1511 erschreckte, als des Himmels zornige Strafe, „weil diese Stadt voll Sünden und ein Heim der Unzucht sei“ [2]). Gewiss war der Patriarch zu diesen harten Worten berechtigt; wir aber, die wir einen anderen Standpunkt bei der Kritik einer Zeit einnehmen dürfen, wir können der arg gelästerten Sittenlosigkeit Venedigs nur aus tiefstem Herzen danken, denn sie schenkte uns die gebenedeite Kunst eines Tizian und eines Paolo Veronese.

Athen und Alexandrien haben uns gelehrt, ein ganzes Volk muss sich naiver Sinnlichkeit, der jauchzenden Freude an Formen und Farben hingeben, damit aus seiner Mitte Männer erstehen, in denen sich die Daseinsseligkeit eines ganzen Volkes gleichsam concentrirt, und deren Kunst der dumpfen Begierde einer Menge den erhabensten Ausdruck leiht.

In Venedig erwachte die hellenische Sinnenfreude dieser beiden Städte aus dem tausendjährigen Schlummer, in den die christlichen Choräle sie gesungen. Die Venezianer waren wie einst die Athener und Alexandriner der ptolemäischen Zeit ein Handelsvolk, das seine Schätze geniessen wollte. Eine Verwandtschaft des Volksempfindens bedingt aber auch eine Aehnlichkeit seiner Ausdrucksform, der Kunst. So ward Venedig wie in commercieller, auch in künstlerischer Hinsicht die Erbin Athens und noch mehr Alexandriens. Wie zu allen Zeiten, wo eine Cultur unter dem Zeichen des Sinnengenusses stand, wie zu Athen, Alexandrien und dem Rom der Kaiser, herrschte auch über Venedig in diesem Jahrhundert das Weib, [3]) und genau wie in Athen und Alexandrien nicht die verheirathete Frau, sondern die Hetäre. Dies kam, weil die Patricierin auch

in diesem Jahrhundert noch ein Haremsdasein führte. Sie war dem Manne ein kostbares Spielzeug, ohne Recht und ohne Willen, noch immer bedeutete der Ballsaal ihr die Welt, und ihr heissestes Sehnen galt noch immer dem Wunsche, dort als Schönheitskönigin gefeiert zu werden.

Glaubte der Gatte Grund zur Eifersucht zu haben, so durfte die Frau zuweilen jahrelang das Haus nicht verlassen. Diesem Absperrungssystem danken wir unsere vollständige Unkenntnis des intimen Lebens der Gentildonna, Dichter und Maler schweigen darüber, selbst die Costümbücher[4]) wissen nichts, und nur kleine Details im Text verrathen die Sklavenstellung der Patricierinnen. Sie waren schön, so schön, dass sie Heinrich III.[5]) von Frankreich wie Nymphen und Göttinnen deuchten, und mehr erzählen uns weder die Maler noch die Poeten;[6]) sie wussten ja auch selbst nichts weiter.

Stets aber nimmt, wenn die Frau ihre gesellschaftliche Mission nicht erfüllt, die Courtisane[7]) ihre Stelle ein. Den Künstlern besonders, denen die Frau nichts bedeuten durfte, musste die Hetäre alles sein. Als Geliebte schenkte sie ihnen trunkene Wonnen und übte als geistreiche Freundin an Werken Kritik, zu denen sie Modell gestanden hatte. An Glanz und vornehmen Geschmack thaten es die Courtisanen der adeligsten Gentildonna gleich und der Kunst brachten sie, vielleicht wegen ihres freieren Verkehrs mit den Malern und Dichtern, ungleich mehr Verständnis entgegen als die Patricierinnen; man braucht zum Beweise dieser Behauptung nur an den leuchtenden Namen der Veronica Franco[8]) zu erinnern. Ihre „terze rime“ zählen unter die besten Gedichte des Cinquecento, Heinrich III. besuchte sie, da er in Venedig weilte, und kein Schlechterer als Tintoretto nannte sich mit Stolz ihren Freund! „Ihr wisset wohl,“ — heisst es in einem ihrer Briefe,[9]) — „dass unter all' denen, die sich in meine Liebe schmeicheln wollen, mir vorzüglich jene wert sind, die sich mit den Wissenschaften und freien Künsten befassen.“ Das sind Worte, die Veronica Franco für ewige Zeiten und mittelbar auch

den Boden adeln, der solche Gesinnung erzeugen konnte. In jeder Hetäre Athens freilich darf man keine Aspasia träumen, und jener Künstlerin glichen wohl nicht all' die elf tausend Courtisanen Venedigs. Viele unter ihnen werden sich gern mit jener Eigenschaft begnügt haben, die man nach des Francesco Barbaro fast pariserischer Ansicht von seiner Frau nicht zu verlangen braucht, weil man sie stets für Geld kaufen kann, d. h. der Schönheit.

Worin die Venezianer des Cinquecento diese fanden, darüber sind wir mehr als gut berichtet durch die wenig gekannte Abhandlung Luiginis „Il libro de le belle donne“ [10]) und Agnolo Firenzuolas „Discorso della bellezza.“ Firenzuola war Florentiner, aber die meisten und besten Leser fand er in den Palästen Venedigs; jene glühenden Sätze, die er dem goldenen Haar widmet,[11]) entfachten in Venedig die berühmte Schwärmerei für blonde Haare, und Patricierinnen und Courtisanen verwandten unendlich viel Zeit und Mühe auf die langweilige Procedur des Haarfärbens, wie Cesare Vecellio[12]) anschaulich erzählt: „Gewöhnlich, sagt er, sind die Dächer Venedigs von kleinen Holzconstructionen gekrönt, deren Form die einer bei Tag ganz bedeckten Lustwarte (belvedere) ist. Dort halten sich die Venezianerinnen so häufig auf, dass man sie dort ebenso oft oder noch mehr sieht als in ihrem Zimmer. Dort ist es, wo sie, den Kopf den Sonnenstrahlen ausgesetzt, den ganzen Tag darauf sinnen, ihre Reize zu erhöhen, als ob sie dessen nötig hätten und als ob die stete Anwendung von soviel allbekannten Mitteln sie nicht der Gefahr aussetzte, ihre natürliche Schönheit nicht höher taxirt zu sehen, als die künstliche. Wenn die Sonne ihre Strahlen am senkrechtsten und kochendsten wirft, (cocente) steigen sie auf die Holzloggietten und verdammten sich, dort zu braten. Sitzend baden und baden sie immer wieder ohne Aufhören ihre Haare mit einem Schwamm, getaucht in ein Verjüngungswasser, das sie entweder selbst bereiten oder kaufen. Hat die Sonne das Haar getrocknet, so baden sie es schnell von Neuem in derselben Mixtur, um es noch einmal am Feuer des Himmels

zu trocknen und dieselbe Procedur ohne Rast zu wiederholen. So machen sie die blonden Haare, die man an ihnen sieht. Wenn sie sich dieser Beschäftigung hingeben, werfen sie über ihre Kleider einen seidenen Frisirmantel, so weiss und fein und leicht, dass sie ihn schiavonetto nennen. Ausserdem bedecken sie den Kopf mit einem Strohhut ohne Boden (solana), durch dessen Oeffnung die Haare gleiten, die sie, während der Procedur der Sonne ausgesetzt, auf den Rand breiten."

An der Bedeutung gemessen, die sich das goldene Haar eroberte, scheint alles gering, was sonst Schönheit ausmacht; ich will trotzdem die Forderungen Luiginis und Firenzuolas nebeneinander wiederholen, um so einen Vergleich mit der Malerei jener Tage zu ermöglichen. Nicht ohne Bedauern muss ich diese Gegenüberstellung nur auf Schlagworte beschränken, denn beide Abhandlungen sind glänzend geschrieben und würden einer Uebersetzung lohnen.

Firenzuola	**Luigini**
Haare.	Haare.
Die wahre Farbe der Haare ist blond, dann müssen sie dicht und lang sein.	Glänzend und golden.
Augen.	Augen.
Im runden Theile weiss und die Pupille ausgenommen, soll der mittelste Theil nicht vollkommen schwarz sein, das Auge selbst gross und nicht concav.	Schwarz, sammethaft und leuchtend, dass sie mit den Sternen wetteifern können.
Wimpern.	Wimpern.
Schwarz wie Ebenholz.	Schwarz wie Ebenholz.
Stern.	Stern.
Weit, hoch und heiter.	Weit, hoch und leuchtend.

Firenzuola

Wangen.

Am äussersten Ende weiss, nach der Mitte an Incarnat zunehmend.

Mund.

Er muss durch Lächeln zum Paradies werden, sonst soll er von Ruhe des Herzens zeugen.

Lippen.

Weder dünn noch dick und purpurschimmernd.

Zähne.

Klein, viereckig und weiss wie Elfenbein.

Nase.

Leise rötlich und zart gewölbt; eine schier unsichtbare Linie soll beide Nasenhälften theilen.

Kinn.

Scharf, rund und in der Erhöhung rötlich

Hals.

Rund, schlank und weiss.

Schultern.

Von einer gewissen Eckigkeit, aber sanft und breit.

Nacken.

Weiss, ein bischen rötlich, bei den Schultern nicht anschwellend.

Luigini

Wangen.

Weich, weiss wie Milch und doch an manchen Stellen von der zarten Frische der frühen Rosen.

Mund.

Klein und soll von Zufriedenheit zeugen.

Lippen.

Wie Purpur, Rubinen und Rosen.

Zähne.

Simili a perle (Bembo).

Nase.

Nichts.

Kinn.

Lieblich und dem Auge Freude bereitend.

Hals.

Weiss wie parischer Marmor.

Schultern.

Breit, weit und glatt.

Nacken.

Weisser als Milch.

Firenzuola	Luigini
Brust.	Brust.
Durchweg weiss und breit, kein Knochen soll durchs Fleisch schimmern.	Weisser als Milch.
Busen.	Busen.
Er muss das Kleid zu sprengen scheinen, wie zwei Hügelchen von Schnee und Rosen.	Niedlich und fest, wie zwei runde, süsse Aepfel.
Hüfte.	Hüfte.
Nichts.	Erhaben.
Bauch.	Bauch.
Nichts.	„Netto, anzi nettissimo.“
Füsse.	Füsse.
Klein, schlank und alabasterfarben.	Klein, schlank und rundlich.
Beine.	Beine.
Lang und leicht im unteren Theil, dicke Waden, das Schienbein nicht ganz von Fleisch entblösst.	Wie eine Marmorsäule, in der Mitte rund.
Arme.	Arme.
Ganz weiss an den erhabeneren Stellen, fleischig und muskulös.	Ganz weiss, muskulös und fein.
Hand.	Hand.
Ganz weiss, besonders im oberen Theil, ein wenig voll, die Handfläche ein bischen gekrümmt	Elfenbeinfarben, zart, glatt, dünn und lang, fleischig ohne durchscheinende Adern.

Firenzuola	**Luigini**
Finger.	Finger.
Schön, schlank, gegen das Ende allmählig dünner werdend.	Schön und schlank.
Nägel.	Nägel.
Klar wie blasse Rubinen.	Wie orientalische Perlen.

Dieser trockene Vergleich erweist, dass der genaue Florentiner und der leichtfertigere Venezianer im Grunde dasselbe von dem Weibe fordern, und da beide vielgelesene Modeschriftsteller waren, so darf man wohl schliessen, dass ihre Wünsche mit den Begierden der Menge nicht contrastirten. Firenzuola verlangt als Gesammteffect dieser Einzelschönheiten, als die Summe aller Summanden: leggiadria, vaghezza, grazia, venusta und vor alle maestà; ein odor di regina [13]) soll das ganze Wesen der Frau umduften.

„Umile", so träumte das bellineske Zeitalter die Frau; als demüthige und scheue Gottesdienerin, und nun, — maestà, Königin über das brausende Leben und Königin über lodernde Sinne! Ein unendlicher Abgrund klafft zwischen diesen beiden Forderungen an das Weib, der Abgrund, der zwischen dem Kreuz auf Golgatha und den Tempeln Olympias gähnt; aber die Kunst fand die Brücke über den Abgrund und aus den bleichen Gefilden der Seele wanderte sie in die leuchtenden Lande der Sinne. Es sei mir gestattet, diese Gegensätze des Weibempfindens von Seiten der Malerei wiederum in einigen Riesenschlagworten neben einander zu stellen:

Quattrocento.	Cinquecento.
Seele.	Körper.
Hagere, schüchterne, zarte Formen. Niemals ein nacktes Weib.	Volle, energische und stolze Gliedmassen. „Eine nackte Frau ist stets schöner als eine bekleidete." (Luigini.)

Antlitz ist oval, wehmütig, das Haar braun und schlicht, Madonna-Gottesmagd.	Antlitz ist rund, heiter, das goldene Haar meisterhaft frisirt, Madonna-Himmelskönigin.
Der Stoffkreis der Antike fast gar nicht vorhanden.	Der Stoffkreis der Antike überwiegt fast.
Costüm meist einfach.	Costüm meist prachtvoll.

II.

Giorgio Barbarelli.

Abenddämmern, graues Abenddämmern . . . .

Ueber die Lagunen kriecht der Nebel und hüllt in trübe Schleier das Kreuz, das nicht allzufern den Fluten entragt . . . Und ein Jüngling steht vor dem Heiland. Starr und sinnend blickt er lange Zeit herauf zu dem Kreuz und dem traurig-gütigen Manne, und plötzlich stösst er ein feindliches Lachen aus, mit mächtiger Riesenfaust reisst und rüttelt und zerrt er an dem Stamm . . . Die Erde wankt, . . weicht, . . das Kreuz schwankt, da packt er's, hebt's hoch empor und schleudert's ins Meer, tief, tief ins heulende Meer; . . die Wogen kreischen, . . ein Mövenlachen schrillt über den weissen Schaum, unheimlich und grell . . . und dann ist's still über den Lagunen, . . . Abenddämmern, graues Abenddämmern. Daheim kniet der Jüngling nieder vor einem Bilde, das er gemalt, und betet: „Erhabene Göttin, die du herrschend über Paphos gebietest und Amathus, das blütenumleuchtete, Kypris, goldenthronende, zu Dir bete ich. Deine hellen Marmortempel hat der Pöbel zerstört, Dein frohes Götterbild haben sie zertrümmert, und schwarze Priester haben Dich, o Königin der Welt, gebannt, beschworen und verflucht . . .

Aber ich, der Künstler, bete wieder scheu und ehrfürchtig zu Dir, Weib gewordener Geist des Hellenenthums, zu Dir, heiliger Rausch der Sinne! Denn Dir allein nur danke ich's, wenn Blumen und Bäume in zartem Flüstern das Geheimnis ihrer Seele mir entschleiern, Dir danke ich's,

darf ich die holden Stimmen deuten, die aus flutender Tiefe zu mir heraufsingen, Dir danke ich's, dass ich aller Gewalten furchtbarste empfinde, den männermordenden Frauenleib, die keuschen Melodien seiner Linien und die schwülen Sommernachtsaccorde seiner Farben."

Und siehe, da der Jüngling also gebetet auf seinen Knieen, da schimmerte es wie Sonnenlächeln um die göttlichen Züge, Leben gewann das tote Bild, . . . die starren Glieder regten sich, . . . in maienheller Majestät stand Kypris, die Gebenedeite vor dem Jüngling, und hinter der jauchzenden Seligkeit der Beiden versank die Welt in purpurner Rosenflut . . . Als der fröstelnde Morgen aber ins Gemach schielte, da lag vor Aphroditens Bild ein Toter.

Und die Menschen kamen zu dem Toten, sahen den Jüngling und schrieben kalt und nüchtern in ihren Chroniken: Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione, geboren zu Castelfranco im Jahre 1477, begab sich zuerst in die Schule Giovanni Bellini's, machte sich bald von der strengen Art seines Lehrers los, nahm der Malerei ihren kirchlichen Charakter und gab ihr durch starke Betonung des landschaftlichen und coloristischen Momentes einen profanen.

Leider starb er, geschwächt durch ein ausschweifendes Leben, schon im Jahre 1511 zu Venedig . . .

Auf der Rückseite des einzigen signirten Gemäldes, das wir Giorgiones Hand verdanken, auf dem Madonnenbilde in der Kirche zu Castelfranco steht geschrieben:

Cara Cecilia,
Vieni, t' affretta,
Il tuo t' aspetta
Giorgio.

Cecilia, das Modell der Madonna, war Giorgiones Geliebte gewesen; er hatte sie angebetet, und sie betrog ihn mit Morto da Feltre; eine jener Frauen, die Satan sendet, um Künstlerseelen zu vergiften, denn einem „volto di vergine" gesellte sie die „anima di fango" . . .

Hat Giorgione selbst einst, da sein Lieb zu lange zögerte,

jene sehnsüchtigen Verse auf das Bild geschrieben? Oder hat, wie ein Pfarrer aus Castelfranco behauptet, dem die sittliche Ehre Giorgiones und seiner Madonna am Herzen lag, eine frevle Hand erst nach dem Tode des Künstlers jene Zeilen auf das Bild gesetzt? Ich meine es ist gleichgültig; denn bei Dingen dieser Art kommt es nie darauf an, ob sie wahr sind, sich genau so zugetragen haben, wie es überliefert ist; sondern wichtiger scheint mir die Frage, ob sie mit der Kunstweise und dem Leben eines Künstlers in Einklang stehen. Solche Verse oder Künstleranekdoten enthalten oft den Extract einer Persönlichkeit, den man aus ihren Werken und ihrem Leben sich herauscondensirt hat, und zuweilen treffen sie das innigste Wesen einer Kunst besser als eine aesthetische Abhandlung.

Giorgione hat diese Reime nicht verfasst, . . . gut; aber warum hat der spätere Schreiber sie dann nicht auf ein Bild Bellinis gedichtet, warum lesen wir auf der Rückseite anderer Gemälde nur Inschriften wie „amore incensus crucis?“ Stammen jene Reime also von Giorgione, so bedürfen sie keiner Erklärung, und hat sie ein anderer verfasst, so kann er sie nur auf das Bild geschrieben haben, von der Ueberzeugung durchdrungen, dass der Geist, den gerade dies Gemälde athmet, mit den Versen nicht in Widerspruch steht. Der Schreiber jener küsseschmachtenden Zeilen hat ein feines Gefühl besessen; sie passen zu diesem Bilde, in dem eine neue Kunst ihr frohes Glanzauge zum ersten Mal aufschlägt. Die übersinnlich transscendentalen Feierklänge jenes grossen Chorals, den wir Quattrocento heissen, in diesem Gemälde verzittern sie gleich Harfenaccorden, und leise, . . . leise, . . . mit demselben Klange hebt die neue Kunst an, die bald ein lebenstrunkener Hymnus auf Erdenschönheit und Sinnenfreude werden sollte. In der Mitte des Bildes thront Madonna, hält den Jesusknaben im Arme, und still und ernst stehen die Heiligen Liberalis und Franciscus zu Seiten des Thrones. Das ist eine santa conversazione im Stile Bellinis, und auch das erhabene Schweigen der Leidenschaft, jene weisse Lilien-

stimmung, die aus dem Bilde duftet, sie gehört noch dem Quattrocento.

Und die Madonna? das ovale, süsse Antlitz mit den leicht gekräuselten, zarten Purpurlippen, die schmale, gerade Nase, und jene Furche, die sich von ihr zum Munde gräbt, die melancholischen, runden Augensterne, die so seltsam aus der Mandelform des Auges herausschimmern, die blanke Stirn, geküsst von dem Kastanienbraun des Haares, — all' dies sehen wir auf den Gemälden Bellinis auch, und welcher Unterschied doch zwischen den Madonnen Bellinis und der Giorgiones! Bellini, seine Schüler und Carpaccio, sie wollten noch die Idee „Christenthum" sinnlich wiedergeben durch Farben und Linien; Bellinis Madonnen, die so schmerzoll resignirt in Traumesfernen ein künftig Weh erschauen, sie lehren, dass wir uns demüthig dem höchsten Willen beugen sollen; Carpaccios Frauengestalten mahnen mit dem fragenden Vorwurf ihres Blickes zur Einkehr in uns selbst, als menschgewordene Gebote der Milde empfinden wir sie. Zwischen Giorgiones Madonna und dem Christenthum eine Beziehung herauszufinden, die nicht gequält wirkte, — das dürfte schwerer sein. Denn die Augen dieser Maria künden nicht mehr das tiefe, übersinnliche Weh Bellinis und Carpaccios, sondern nur irdische Schwermuth, aber die zarteste und innigste, die vielleicht je gemalt wurde. Nicht das Christenthum spricht zu uns durch dies Gemälde, nicht Maria, sondern das Weib, bei wundervollster individueller Gestaltung zur erhabensten Höhe des Typischen gehoben. Iphigenia sagt kein Wort, das diese Madonna nicht auch sprechen dürfte, selbst Elektra und Cordelia können wir zu diesem Antlitz träumen, und keine ihrer Handlungen würde ihm widerstreiten, weil eben Giorgione in dieser Frauengestalt keine Maria bloss, sondern das Weib geschaffen hat.

Die Meister des Mittelalters haben die unindividuelle Schönheit auf den goldenen Himmelsthron gehoben, Bellini setzte die Venezianerin darauf und wandelte sie zur Weltenkönigin, Giorgione stellte den Thron mit der Venezianerin

auf die Erde. Das ist der dritte grosse Schritt in der Entwickelung der venezianischen Frauenmalerei. Denn jener goldene Glanz der Wangen, das Grübchen im Kinn, der freie, weite Hals und nicht zuletzt die Busenform, die sich klar und deutlich unter dem roten Kleide zeichnet, — all' diese Nuancen sind gemalt aus einem Geist heraus, der nicht mehr der Bellinis ist; aus heissverlangender Liebe, nicht zum Christenthum, sondern zu Cecilia, die kommen soll, sich eilen, weil sehnend sie Giorgio erharrt.

Auf dem „Gewitter" im Palazzo Giovanelli zu Venedig malte Giorgione Cecilia als nackte junge Frau mit einem Kinde an der Brust. Welche Wandlung ist mit ihr vorgegangen! Zigeunerhaft flattern sturmzerwehte Haare um volle Wangen; da ist kein Zug von der stillen Madonna aus Castelfranco, nichts von der aetherischen Keuschheit des Quattrocento. Das ist ein Weib mit erwachten Sinnen, gefeiert von einem Künstler „che si dilettava continuamente de le cose d'amore".

Von diesem Werke ist nur ein Schritt zur Venus in Dresden. Mit diesem Gemälde beginnt die heidnische, antichristliche Kunst des venezianischen Cinquecento. Denn die Darstellung der nackten hellenischen Liebesgöttin, was bedeutet sie anderes, als eine Abkehr vom Christentum, als eine Ueberwindung des Kreuzes?[2]) Blicken wir zurück auf den Riesenweg, den die Kunst gegangen, seit in Delphis Heiligthum die duftenden Feuer verglommen und die letzte Quadriga über's Blachfeld von Olympia sauste: Griechenthum hiess mit beiden Füssen fest auf der wohlgerundeten Erde stehen, ein Jasagen war es, ein jauchzendes Jasagen zum irdischen Dasein, das man des Lebens wert empfand, ein jubelnd Jasagen zu allen Trieben und Leidenschaften, in denen man stimulantia des Lebens erkannte. Das Christenthum kam zur Herrschaft und verhängte seine furchtbare Acht über die Erde, verneinte das ganze Diesseits. Der menschliche Körper, dessen Schönheit das nimmerrastende Studium antiker Kunst gebildet, — das Christenthum hasste

ihn mit tötlichem Hass und besonders im Frauenkörper sah es nur eine Verlockung des bösen Feindes; die Begierden des Körpers, — das Christenthum hat sie schmutzig und gemein geheissen, den Geschlechtsrausch, den Anfang aller Kunst, es hat ihn rundweg geleugnet. Die Göttin der verlangenden Sinne, Aphrodite, Astarte, Venus, — sie ward zur Hexe, zur schönen Teufelinne, und Ritter Tannhäuser, den die süssen Reize ihres Leibes umgarnten, — bis Rom musste er büssend wallen, und nur durch ein Wunder ward ihm Erlösung von solch' schwerer Schuld. Dies Alles muss man erwägen, dies Alles, will man die Grossthat richtig würdigen, die Giorgione vollbrachte, wenn er die Göttin des sinnlichen Verlangens gemalt. Das Mittelalter ist zu Ende, der Leib ist aus der Acht befreit, eine neue Zeit bricht an, — das bedeutet uns dies Bild.

Vor Giorgione schon hatte Botticelli die Venus gemalt; aber seine Aphrodite ist Madonna, die ihre bergende Hülle abgestreift, — die Zaubermacht des Frauenkörpers hat Botticelli nie empfunden. Streng und keusch war sein Leben, und aus Angst vor Sünde, die er dadurch begehen könnte, malte der getreue Anhänger Savonarolas endlich gar nichts mehr. Dieser christlichste aller Künstler hätte mit seiner Venus dem Christenthum einen Fehdehandschuh hinwerfen wollen? Nimmermehr! Und Giorgione? Sein Leben gestaltete er zum ausgelassenen Fest, sang zur Laute von Liebe und Frauenherrlichkeit verzückte Lieder und bei allen Damen Venedigs machte er den Galantuomo. Malte solch' ein Künstler Venus, so musste sie nothwendig zur Göttin antiker Sinnlichkeit werden. Als solche erblicken wir diesmal Cecilia. In nackter Griechenschönheit träumt sie auf ihrem Ruhelager. Schlaf hat die tiefen Augen geschlossen, und das göttliche Haupt ruht auf dem zarten Flaum des rechten Armes wie auf einem Polster; ein Bild des Müdeseins nach Küssen und fieberndem Sinnentaumel. Das ist die vierte grosse Etappe in der Entwickelung der venezianischen Frauenmalerei. Die Venezianerin ist keine Madonna mehr, thronet nicht im Himmel noch

auf Erden, sondern ein Künstler hat sein Lieb besungen um ihrer blossen Frauenreize willen. Die Venus Giorgiones ist das erste jener vielen Einzelbilder der Venezianerin, die uns das Cinquecento bescheert. Aber kein zweites Bild ist mit solch' trunkenen Sinnen, mit solch' bebender Leidenschaft mehr gemalt worden. Man fühlt, dass der Athem dieser Frau, das Parfüm ihres Haares, den Künstler zittern gemacht, und das baut eine ragende Scheidewand zwischen der Frauenauffassung Giorgiones und der Tizians. Beide empfinden hellenisch vor dem Weibe; aber Tizian wie ein athenischer Zeitgenosse des Phidias und Giorgione wie ein Hellenist aus Alexandria. Der Künstler Tizian berauschte sich am hellen Glanz des Frauenkörpers, der Mensch in ihm blieb kalt. Sein Modell war ihm eben nur Modell, und Giorgione . . . hat es glühend umarmt.

Nach der Venus hat Giorgione kein Bild mehr geschaffen. Kaum dreiunddreissig Jahre war er, als sie ihn bestatteten; und man wusste sehr wohl, wieviel Jugend, wieviel Sonne hier eingesargt wurde; man wusste es und hat Giorgione doch schnell vergessen. Den verwaisten Herrscherthron der venezianischen Kunst bestieg ein Gewaltiger, dem es beschieden war, drei Menschenalter zu wirken, und andere kamen, denen ein langes Leben viele Meisterwerke gönnte, — wer wollte da noch des armen, süssen Farbenpoeten denken, den Liebe so jung gemordet? Wenn die vollerblühten Rosen des Sommers schimmern und duften, erinnern sich nur wenige der Knospen, die kalter Reif im Lenz getötet.

Die Zeitgenossen des Giorgione.

III.

Lange Zeit hat man Palma Vecchio nicht gewürdigt, — das war ein Unrecht, und da man ihn gleichsam wieder entdeckte, pries man ihn laut als genialen Bahnbrecher und errichtete ihm neben Giorgione und Tizian einen Königsthron.

Das war auch ein Unrecht, sogar ein viel grösseres; denn forschen wir nach dem, was eigentlich aus dem geschickten und erfahrenen Kunsthandwerker den Künstler macht, den Künstler, dessen Werke einen Theil unseres Ich bilden und ein Moment unserer seelischen Entwickelung bedeuten, — forschen wir nach dem bei Palma, so wird die Ausbeute nur dürftig sein. Was ihm vor Allem zum Künstler fehlt, ist — Temperament. Ihn neben Giorgione und Tizian setzen, heisst, — um eine Wendung Nietzsches zu gebrauchen, — die Majestät verletzen, maiestatem genii. Giorgione war der Pfadfinder gewesen; rotflammende Glut brannte in seiner Seele, ein phantasietrunkener Schönheitsanbeter war er, der süsseste Lyriker. Was hat der Meister aus Serinalta von dem Allen? Der Jüngling Giorgione zum Mann gereift, — heisst Tizian. Für die verwirrende Sprache begehrender Sinne hatte ein Tizian kein Ohr mehr, er beherrscht die Begierde und wird nicht von ihr beherrscht; seine Kunst ist lichtvolle Kraft, die Triebe sind wundervoll geleitet vom schärfsten Verstand. Was hat Palma von dem Allem? Nichts. Und was bleibt also? Ein ausgezeichneter, vollkommen temperamentloser Fleischmaler von glatter, bisweilen anmuthiger Philisterei. Sein Darstellungsgebiet ist im Gegensatz zu diesen beiden, wie bei allen phantasielosen Künstlern eng umgrenzt. Da sind grosse Altargemälde, sante conversazioni, und jene berühmten Einzelbildnisse schöner Venezianerinnen, an die man wohl zuerst denkt, wenn man den Namen Palma spricht.

Zwischen seinem religiösen Malwerk und dem Bellinis und Carpaccios klafft bereits ein Abgrund. Das 15. Jahrhundert schaute im Christenthum die Religion der Armen den Trost der Gedrückten und die Hoffnung der hier Geknechteten. Das Cinquecento dachte, dass sich das Kreuz den Erdkreis unterworfen und seine mächtigen Fürsten vor dem Nachfolger Petri das Knie beugten. Dass Christus verkündet: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt,“ und „Kommt her zu mir, die ihr mühsälig und

beladen seid," — Päpste und Cardinäle mochten sich bei den Küssen schöner Frauen und beim süssen Wein aus Napoli, nicht gerne daran erinnern lassen. Hatte man doch eben erst das ganze, herrliche Diesseits neu entdeckt, man war noch berauscht von Schönheit und Daseinsseligkeit, — wie hätte man das Christenthum der Früheren da begreifen sollen? Man hatte die Erde, bedurfte also des Himmels nicht mehr, und der sterbende Innocenz VIII. gab der Stimmung seiner Zeit vollendeten Ausdruck, als er dem Priester, der ihm die Freuden des Jenseits in köstlichen Farben ausmalte, mit schmerzlichem Lächeln erwiederte: „dieser Genuss ist um so grösser, je länger er aufgeschoben wird." Eine Generation, die so erdentrunken war, dass ihr vor dem Himmel graute, die hätte mit der transscendentalen, das Jenseits schildernden Kunst des Quattrocento nicht mehr viel anfangen können. So liessen denn die Maler von ihren Himmelsträumen und der bleichen Mystik und erzählten in bunten Bildern all' die Freuden und den Glanz der Erde.

Auch Palma verzichtete auf den Himmel; Bellini hatte der Tochter des Volkes die Seele der Weltenkönigin geschenkt, Palma, der Sohn des aristokratischen Jahrhunderts, malte die Herrin der Paläste, die Patricierin als Madonna, — eine Seele hat er ihr nicht mehr gegeben: Mariens Augen sind jedes Ausdrucks baar — seine Maria ist nur noch eine vornehme Venezianerin, die sich mit ihrem Kind im Arm als Madonna malen lässt. Für die Mutter Gottes konnte Palma sich nicht recht begeistern, mit ungleich grösserer Liebe hat er die Heiligen gemalt. Welcher Unterschied zwischen seinen und denen Bellinis, den blassen Mädchen mit dem knospenhaften Busen und der verzückten Sehnsucht im mandelförmigen Auge! An Palmas Heiligen ist nichts mehr heilig. Diese Frauen mit den runden, weiss und rot geschminkten Zügen, den blondgefärbten Locken, den azurblauen, gelangweilten Augen, dem Korallenglanz der vollen Lippen und dem denkbarst decolletirten, üppig schwellenden Busen, — was haben diese Frauen noch mit

dem Christenthum gemein, das die Abtötung des Fleisches lehrt, was mit den innigen Gestalten der Lege·den?

Ist es schwer, bei Palmas christlichen Bildern über den Widerspruch zwischen der Idee und ihrem sinnlichen Ausdruck hinwegzukommen, über das Körperleugnende, das durch höchste Körperlichkeit repräsentirt wird, so kann man, unbeirrt von solchen Reflexionen, seine Kunst in den Einzelbildnissen schöner Frauen geniessen. Diese allbekannten Gemälde, zu denen ich auch noch die berühmte heilige Barbara rechnen möchte, sie werden in den Kunstgeschichten „Existenzbilder" genannt; das ist ein unglückliches Wort, unter dem man sich gar nichts vorstellen kann, und es wäre an der Zeit, für diese Portraits in mythologischem oder religiösem Costüm eine andere Bezeichnung zu ersinnen. Vornehme Damen zu malen, die keine anderen Gedanken hegten, als ihre Schönheit ins hellste Licht zu rücken, die lange Stunden mit der Pflege ihres Haares zubrachten, die, von allen geistigen Bestrebungen künstlich ferngehalten, nichts anderes dachten, nichts anderes denken durften als Toiletten, Schmuck und Ball, — diese Damen in all' dem sonnenhaften Glanz ihrer Jugend, der Pracht ihres Körpers und all' der geistlosen Fadheit ihrer Mienen zu schildern, — dafür war Palma just der rechte Mann. Und so erscheinen durch seine Kunst vor uns die stolzen Trägerinnen von Namen, die heute noch in ehrwürdigem Schimmer leuchten und die nicht weniger stolzen Courtisanen, die man vergessen hat; sie stehen vor uns in ihrer pompösen, seidenknisternden Eleganz; gestickte Puffärmel starren, um die nicht allzuschlanke Taille schnürt sich ein Seidenband und lässt die blinkenden Brüste unter dem Mieder noch schwellender hervorblühen. Zart sind die Hände, wie schimmern Nacken und Busen, zärtlich lockt und schmachtet der Mund, — aber die helle Stirn birgt keinen Gedanken, kein einziger markanter Zug belebt das Antlitz und wenn die Augen der Spiegel der Seele sind, so schreckt diese durch ihre Hohlheit, die maestà dieser Frauen ward der Tod ihrer Seele.

Auf diesem nicht allzugrossen Gebiet feierte Palma Triumphe; wollte er aber einmal durch diese Frauengestalten eine Idee oder auch nur blosse Leidenschaft ausdrücken, dann wandelte sich der Triumph zur argen Niederlage; denn Palma war eben nur ein brillanter Fleischmaler, ein Frauenmaler (was man häufig damit verwechselt), ist er nie gewesen. Man denke nur an die grossen Frauenmaler, an die Goya, van Dyk, Fragonard, Boldini, Sargent und Dubois, — wo bleibt da die massige Kunst Palmas?! Ihm fehlte zum Frauenmaler Temperament, Sinnlichkeit und Grazie, — so ziemlich alles. Aber in seiner stets angenehmen, wenn auch poesielosen sachlichen Art ist er uns doch wichtig und wert, da seine Gemälde am besten den Frauentypus des Cinquecento beschreiben; weil sie, — Vasari, der Vielgeschmähte, hat es wieder einmal am besten gesagt, — „perche contrafanno molto il vivo ed il naturale."

Palma gelang es nicht, die Formel für die Venezianerin zu finden, die etwas schwerfällige Grazie ihrer maestà mit dem Pinsel festzuhalten, und der Künstler, der es vielleicht vollbracht hätte, weil seine Kunst einer gentildonna ähnelt, nicht tief, aber von anmutiger Würde ist, — dieser Maler kehrte leider früh seiner Heimat den Rücken. Ich meine Sebastiano Luciani, den kurz vor dem Tode seines Lehrers Giorgione der reiche Agostino Chigi nach Rom zog, wo sie ihn später nach seinem Amte als päpstlicher Grosssiegelbewahrer Sebastiano dal Pombo hiessen. Was er dort geschaffen, darf uns nichts angehen; denn das leuchtende Geschenk, das Venedig jedem seiner Künstler-Söhne verliehen, das tiefe, zarte Colorit, er hat darauf am Tiber verzichtet und sich in Typen, Zeichnung und Farbe vollständig zum Römer gewandelt. Bevor er jedoch die Kunst der Lagunenstadt verleugnete, hat er ein Bild gemalt, das zu den duftendsten Blüten gehört, die sie je getrieben, — das Altargemälde in der Kirche von S. Giovanni Crisostomo.

Unter einer Säulenhalle sitzt auf stufenerhöhtem Throne der Heilige und liest in einem Buche, das auf seinem Knie

ruht; vor dem Throne stehen drei männliche Heilige und wie aus dem Hintergrunde kommen die Heiligen Caterina, Magdalena und Lucia; diese Frauengestalten sind Sonnenkinder des neuen Frühlings, den Giorgiones Kunst hervorgezaubert. Wollte man ihr Wesen in ein Wort zwängen, so könnte man sie „maienhaft" nennen, denn sie sind noch nicht von der sommerlichen Reife Palmesker Frauen und nicht mehr von der zagen Frühlingsherbheit des Quattrocento. In der Marie Magdalena hat Sebastiano einen ungemein anziehenden Uebergangstypus geschaffen. Die weiten mandelförmigen Augen, die allen Glanz des Himmels widerstrahlen, — sie stammen vom Erbe Bellinis; das reiche Haar, das in goldbraunen Wogen zum Nacken strömt, die Nase mit dem breiten Rücken, der tiefe Schatten unter den Lippen, der das kleine, feste Kinn desto heller schimmern lässt, — all' dies wurde typisch für die Frau des Cinquecento.

Auf Grund der Aehnlichkeit mit dieser Maria Magdalena hat man wohl mit Recht Sebastiano auch die berühmte Fornarina der Tribuna zugesprochen. Wir bewundern an ihr dieselbe gebietende Stirne, dieselbe Nase mit dem breiten Rücken, denselben Mund und dieselbe zarte Energie des Kinnes, — auch die Hand mit den schlanken Fingern, die sich leise öffnen, alles ist wie bei jener Magdalena; darum ist auch dies Gemälde von derselben zwingenden Hoheit, von jener Schönheit, die man nie vergisst und von der man träumt in glücklichen Stunden. Ein zweites Frauenbildnis Sebastianos in Berlin ist schon, speciell in der Zeichnung, allzusehr raphaelesk, als dass es uns beschäftigen dürfte, — dem Römer Sebastiano dürfen wir nicht folgen.

Ebensowenig wie Sebastiano wahrte ein anderer Meister aus diesem Künstlerkreise den Lagunen und ihrer Kunst die Treue, — Lorenzo Lotto. Man übersah ihn vordem ein bischen, jetzt hat ihn Berensons Buch wieder in Erinnerung gebracht, und staunend stehen wir vor einem merkwürdig modernen Charakter. Nervös und sensibel, launisch und leicht verletzt, die Menschheit liebend und

die Menschen hassend, — so wandert er einsam und unstät von Ort zu Ort, um endlich in der stillen Klosterzelle Loretos den heiligen Frieden, die langersehnte Rast zu finden. Und so wenig wie sein Leben, so wenig hat auch sein Malen mit der sinnenfrohen Kunst seiner venezianischen Freunde gemein. In der zarten Melancholie der Gesammtstimmung seiner Gemälde, in den müden Farben und besonders in den herben Linien der Frauentypen klingt das Quattrocento leise nach, während ein Hang zur psychologischen Analyse uns wieder seltsam modern anmuthet. Lotto war ein grosser, phantasiereicher Künstler, und doch hat er's eigentlich nie zu selbstherrlichem Schaffen gebracht; denn wie zu Gott im Leben, so musste er auch in der Kunst stets in nacheifernder Verehrung zu einem Grösseren aufblicken können; den glaubte er zuerst in seinem Lehrer Alvise gefunden zu haben; den verdrossenen Mund der Maria Vivarinis, die asketischen Linien ihres Körpers, die harten Falten der Gewandung, — wir finden sie bei den Madonnen Lottos wieder. Aber die schwermütige Poesie, jene traurige Milde Lotto'scher Frauengestalten wird man bei dem trockenen Alvise wohl vergeblich suchen. Später verfiel er dem Banne Correggios und malte nun Madonnen von so frommer Anmuth und so schlanker Grazie, wie sie das Venedig der Hochrenaissance nie geschaut, und in den Typen selbst verleugnet er jetzt die Heimat. Später wieder locken ihn Titians reife Formen, — so ist ein haltloses Schwanken in seiner Kunst. Trotzdem gelingen ihm zuweilen vollkommen eigenartige Gemälde, wie jene wunderbare Verkündigung zu Recanati, die schönste vielleicht, die je ein Venezianer geschaffen. Abwehrend und selig zugleich streckt Maria die Hände aus, ihr Ohr trinkt die Himmelsmusik in den Worten des Engels, aber sie wagt nicht, einen Blick auf ihn zu richten, aus Furcht, die holde Vision könnte verschwinden; sondern voll Angst und Stolz, Sehnsucht und Freude starrt sie zitternd mit grossen Augen ins Leere. Die lilienkeusche Mystik, die Märchentraumstimmung der Legende hätten auch heute Fernand Khnopff

und Rossetti nicht inniger und reiner empfinden können. Lieben wir dies Gemälde, weil es Geist von unserem Geiste ist, so gilt das in noch höherem Masse von seinen Portraits. Sie erzählen nicht von seiner Malerfreude an der decorativen Erscheinung vornehmer gentildonne, er schafft keine vollkommenen Idealgestalten, er ist auch hier der moderne Skeptiker, der nervöse Grübler, der in die heimlichsten Winkel der Psyche spähen möchte. All' seine Frauen sinnen und träumen; dem naiven Genuss des Daseins giebt sich keine hin, keine ist glücklich; weder jene elegante Aristokratin der Brera, die mit dem Federfächer in der Rechten und dem Gebetbuche in der Linken, zwischen diesen beiden Symbolen der Weltlust und der Frömmigkeit, haltlos wie Lotto selbst, zu schwanken scheint, noch jene Dame auf dem Londoner Familienportrait, die an Mann und Kindern vorbei unendlich müde und resignirt vor sich hinschaut.

Bisweilen wird seine Skepsis zur geistreichen Ironie. So giebt er einer phantastisch costümirten Courtisane vom reifen Palmatypus eine Zeichnung in die Hand, die Lucretias Ende darstellt, und darunter schreibt er: „nec ulla impudica Lucretiae exemplo vivet.“ Lotto war fromm, er hat sonst seine Kunst nie der Courtisane zu Füssen gelegt; der Mönch in ihm war stärker als der Maler und lehrte ihn den Hass gegen das Weib. Er hat denn auch nur eine einzige nackte Frau gemalt, bezeichnend genug als Laster, das vor der rächenden Keuschheit flieht.

Lotto, der geistig einer sterbenden Welt angehörte, sah in seinen Leidenschaften, in den Trieben des Körpers noch eine Sünde und im Kloster, in der casa santa, hoffte er Schutz vor ihnen zu finden, — das Leben zu überwinden, durch Kunst zu zwingen, war ihm nicht verliehen; er hat als Künstler manches mit Feuerbach gemein, und wenn er uns nicht bloss ein Haushaltungsbuch, sondern ein „Vermächtniss“ hinterlassen hätte, so könnte es auch darin heissen: „Nicht im Leben, sondern am Leben zu Grunde zu gehen, ist ein hartes Wort.“

Tiziano Vecellio.

IV.

Drei Jahrhunderte sind verstrichen, seit man begrub, was sterblich war an Tizian, drei Jahrhunderte eines ewig wechselnden Kunstempfindens. Götter, zu denen der Vater gebetet, falsche Götzen schalt sie der Sohn, und sein eigen Kind zerschlug wieder Altäre, vor denen er betend gekniet. Aber ihnen allen war der Name Tizian heilig, niemals ist er toter Schall gewesen.

Woher kommt es, dass am Kunsthimmel die Sonne Tizians durch keine Wolken je umschattet wurde? Theophil Gautier mag die Antwort sagen: L'art robuste seul a l'éternité; so dichtete derselbe Theo Gautier, der Tizian „fort comme Phidias" nannte. Der Vergleich ist gut, denn die gelassene Hoheit, diese ruhige, ihrer selbst so sichere Kraft, — wir verehren sie an der perikleischen Kunst, wir bewundern sie bei Tizian, wir lieben sie, (hätte Gautier noch sagen dürfen), bei dem grossen Hellenen aus Weimar; und wollte man über Tizian sprechen, wie sich's gebührt, so könnte es nur in Goetheischen Jamben geschehen. Verse müssten es sein, majestätisch und erhaben wie das Rauschen der blauen Meereswogen, wie ein Griechentempel sollten die Sätze scheinen, feierlich, klar, harmonisch, dabei von festlicher Heiterkeit, und jedes Wort müsste wie ein edler Stein in ungetrübtem lichten Glanze leuchten. . . Das ist schwer, wenn nicht unmöglich, und ebenso unmöglich ist es, von Tizians Kunst zu reden, ohne dasselbe oft wiederholen zu müssen. Denn was man vom Jüngling behaupten kann, dasselbe gilt für den Mann, für den Greis.

Tizian hat keine grossen Entwickelungen durchgemacht, kein Biograph wird seine Kunst, wie die Raphaels in „Perioden" eintheilen können. Er brauchte sich nicht wie Murillo und viele Meister des Nordens vom Handwerker zum Künstler durchzuringen, er war kein Assimilationsgenie wie sein Lehrer Bellini, er kam nicht wie Rembrandt vom schönen Schein zum tiefsten Wesen der Dinge, er wandelte sich

nicht gleich Velasquez aus einem Dunkel- zum Hellmaler, — wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus sprang, steht Tizian vor uns, ein Fertiger, ein Vollendeter, dessen erstes und letztes Bild dieselben Gesetze bestimmten, denen die Griechen und wiederum Goethe gehorchten.

Wenn dieser an den Paduanern rühmt, in ihren Werken stünde eine „sichere Gegenwart", so darf man vielleicht von Tizian sagen, in seinen Gemälden stehe eine höhere Gegenwart. Tizian idealisirte, aber er idealisirte wie Goethe: im Gegensatz zu Raphael und Schiller war Tizian die Idee Neben,- das Modell die Hauptsache. Sie formten es nicht zu Gunsten einer Voraussetzung um, sondern sein innerstes Wesen suchten sie zu erforschen, und wenn sie's gefunden, so trieben sie die Hauptzüge des Charakters mit solcher Riesenkraft heraus, bis alles Kleinliche unterdrückt war, und alles gross schien und erhaben. Betrachtet man Tizians Schaffen von diesem Standpunkt aus, von seinem Verhältniss zur Natur, so ist sein Werk neben dem Böcklins die grossartigste Einheit der ganzen neueren Kunstgeschichte. Dieselbe hehre Auffassung leitet ihn beim Dichten einer Landschaft und beim Schildern der Menschen, leitet ihn bei mythologischen und allegorischen Gemälden ebenso gut wie bei religiösen, und hier wiederum bei dem Malen von Heiligen ebenso wie bei der Verherrlichung Marias.

Gehen wir die Worte durch, die man zur Charakterisirung eines Madonnentypus zu verwenden pflegt, — auf Tizians Maria passen sie nicht. Aber jene maestà, jene allbezwingende Hoheit, die das Cinquecento beim Weibe ersehnte, — die gab ihr Tizian.

Christlich ist seine Maria nicht, denn aus der scheuen Magd Gottes ward eine Königin, — und der Sohn, den diese Herren gebiert, — wir können's nimmer glauben, dass er die herbe Weisheit des Entsagens gelehrt, nur der demüthige Diener eines Höheren sein wollte . . .

Schon sein frühestes Bild, die Wiener Zigeunermadonna lässt erkennen, dass hier ein Künstler in Lauten spricht,

die man bisher in Venedig noch nicht vernommen. Ein so festliches Leben athmet aus den leicht aufgeworfenen, tiefpurpurnen Lippen Marias, aus der sonnengebräunten Haut, dem adeligen Schwung des Faltenwurfes, dass dies Gemälde gänzlich vom zagen Empfinden des Quattrocento geschieden scheint, mag auch die Art, wie die Madonna das Kind hält, noch an Bellini gemahnen, ihr volles Antlitz, der starke Busen und die runde Rechte an Giorgione erinnern. Aber schon in der Wiener Kirschenmadonna befreite sich Tizian von diesen losen Banden, die seine Kunst noch an die Vergangenheit knüpften. Nie ward bisher eine Madonna in Venedig gemalt von solch' aristokratischer Schönheit und stolzer Gelassenheit; reife Formen und doch nie zerfliessend; ein gütiges Antlitz, ausdrucksvoll, auch ohne die herben Linien des Quattrocento, jene Vereinigung von Seele und maestà, die Palma vergebens erstrebte, — hier ward sie Ereigniss. Der Höhepunkt in Tizians religiösem Werke, ein Bild, das den Frühling seines Schaffens abschliesst und den Sommer einleitet wie ein blauer Tag im Mai, ist die Assunta in Venedigs Accademia. Berauscht uns diese trunkene Orgie der Farben, so können wir's schwer fassen, dass dies Gemälde zuerst nur frostigem Staunen begegnete. Es war zuviel des Neuen: Farben, wie sie keiner je gemalt, ein Riesenformat, das man bisher nicht gekannt, und Bewegung, die vor Tizian kein Venezianer noch dargestellt. Was das venezianische Quattrocento, — (im Gegensatz zum florentinischen), stets verschmähte, psychische Vorgänge durch Bewegungen des Körpers wiederzuspiegeln, — Tizian hat es gethan. Es sind gemessene und feierliche Geberden, die typisch wurden für's Cinquecento, Geberden ohne jede Hast und Heftigkeit, die sich schlecht mit der maestà der himmelstrebenden Maria vertragen hätten, — — aber es ist doch Bewegung, und das ist wichtig für den Unterschied in der Frauendarstellung des Quattrocento und des Cinquecento. Wollte man die Madonna selbst charakterisiren, soll das Unsagbare in Worte gefasst werden, so könnte man ihr Wesen königliche De-

muth heissen. Seltsame Angst, die vielleicht einem Gefühl der Unwürdigkeit entspringt, bebt im Antlitz, voll zitternder Sehnsucht leuchten die dunklen Augen, und Verlangen nach dem Wunderbaren breitet die mächtigen Arme. Aber diese Arme selbst, die Riesenformen des Körpers, das rückwärtsflutende dunkle Haar, die grandiosen Falten des Kleides, des blauen Mantels Rauschen, das man zu hören glaubt wie Adlersfittige, — alles spricht, — (im Gegensatz zur Demuth der Mienen), — von Majestät, so gebietend, so königlich, wie sie nur einer ersinnen konnte, der selbst ein Purpurgeschmückter, ein Gesalbter der Kunst ist.

Noch mehr als die „Assunta" hat wohl die Maria des Hauses Pesaro in der Frarikirche die Venezianer staunen gemacht; denn zum ersten Male zeigte hier Tizian auf einem Votivbilde Madonna nicht in hieratischer Ruhe, sondern in lebhafter Bewegung, zum ersten Male sprengte hier eines Riesen Kraft die Fesseln eines hundertjährigen Brauches; nicht vor einem Vorhang mehr, nicht in einer Halle, nicht auf freiem Feld, und, was das Wichtigste, nicht mehr in der Mitte des Gemäldes steht Marias Thron, sondern auf einem Altarpostamente thront hier die Jungfrau, schiebt mit einer wundervoll mütterlichen Geberde das strampelnde Kind zur Seite und winkt unter dem weissen Schleiertuch hervor den knieenden Sprossen des Hauses Pesaro Gewährung ihrer Bitten gnädig zu. Hier bringt Tizian Maria in Verbindung mit ganz gewöhnlichen Kindern der Erde; es ist ein feiner Zug des grossen Psychologen, dass er sie darum auch irdischer gestaltet hat als seine übrigen Madonnen, und ein ebenso feiner, dass er Maria nicht als regina coeli gemalt, wo sie empfindet gleich den gewöhnlichen Kindern der Erde, wo auch sie nur eine Mutter ist, die ihren Sohn verloren.

Müder Kummer faltet die welken Hände seiner Schmerzensjungfrau im Prado, starr und thränenlos blicken die Augen und immer ragt vor ihnen das Kreuz von Golgatha. In seinem letzten Werke noch, in der Pietà der Accademia schildert er die Trauer der Mutter um den Sohn.

Voll stummen Weh's haften die erloschenen Blicke Maria's an dem Leichnam, der auf ihrem Schosse ruht, — ein grandios düsterer Mollaccord, mit dem die rauschende Symphonie dieses Künstlerdaseins endet.

In allen Heiligen, die auf Tizians Gemälden das Jesuskund verehren, in allen schuf er Mädchengestalten von erhabener und doch zugleich frühlinghafter Schönheit, — geliebt aber von all' den vielen Göttinnen der christlichen Mythologie hat er nur eine, — Magdalena. Der Grund dafür liegt weitab vom Christenthum, — es ist die Künstlerfreude am Nackten. War die biblische Courtisane doch die einzige Heilige, die wenigstens halbentblösst gemalt werden durfte! Auf dem Jugendbilde in London, dem „Noli me tangere" kniet sie demüthig vor dem Erlöser, der verzeihen soll; voll Angst und Hoffnung flehen die Blicke der grossen Sünderin zum Herrn empor, Mitleid sucht die ausgestreckte Rechte vom Heiland zu erbetteln, und „Unsterbliche heben verlorene Kinder mit feurigen Armen zum Himmel empor."

Magdalena wird verziehen, sie geht hin und bereut und büsst in der Einöde Galliens. So hat sie Tizian öfters gemalt. In dem frühen Gemälde der Pitti-Galerie vergass er über dem Weibe noch der Heiligen. Wohl bereuen Magdalena's Augen, wohl sucht ihr Blick den Himmel, wohl öffnet sich der Mund zu betendem Flüstern, . . . aber wie verführerisch ist die Schönheit dieses halbentblössten Mädchenleibes, dem nur das strahlende Goldhaar Kleidung bietet, wie raffinirt fallen diese Locken, wie kosend buhlen sie um den Nacken und lassen den Hals und den hellen Busen frei! Wie tief war das christliche Empfinden gesunken, wenn dies Mädchen, im Leben gewiss nur sündig, für eine büssende Heilige ausgegeben wurde, und wie hoch stand das Kunstgefühl, wenn man es ohne Gewissensbedenken als solche hinnahm! Diese Bedenken sollten nicht ausbleiben. Der Augustinermönch aus Wittenberg hatte seine Stimme erhoben, ihr Klang durchbrauste Deutschland, drang über die Alpen und mit erschrockenem Staunen lauschten ihr Päpste und Cardinäle

im Vatican. Der bäurische Eiferer sollte nicht länger Grund zum Zetern haben. Verdoppelte finstere Frömmigkeit sollte die kurze Liaison mit der lichten Heidenwelt vergessen machen, — die Kunst der Gegenreformation entstand. Auch Tizian blieb nicht unberührt von dem neuen Geiste, als er für Philipp II. jene Magdalena malte, deren Copie heute die Eremitage in Petersburg ziert. Hier athmet alles Busse und Zerknirschung. Grinsend mahnt ein Totenschädel ans Ende, die Bibel liegt aufgeschlagen vor der Heiligen, — (hier ist sie's wirklich), — ein härен Gewand umhüllt ihre Formen, auf deren reife Schönheit ein Tizian freilich nicht verzichten konnte. Aber das ganze neuerwachte Glaubenspathos entloht diesem Blick, dem Leiden Wollust deucht, reicher fliessen die Thränen und die Lippen träumen nie mehr vom Küssen, . . . die Zeit der frohen Heiligen war gestorben.

2.

Das Verhältniss Tizians zum Weibe lässt sich aus den Gemälden der christlichen Mythologie schwer definiren; denn die Stoffe und ihre Wiedergabe waren im Grunde mehr oder weniger feststehend, — der Künstler und selbst der Grösste gebot hier keineswegs als unumschränkter Herr. Das Haus Gottes, so weit scheinbar und so prunkend, es war ihm nur ein glänzender Kerker, und an steinernen Kirchenmauern schlug sich seine Phantasie die Schwingen wund. Aber es gab ein Reich, über das Tizian absolute Macht ward, wo er als souveräner Despot schaltete, - das versunkene Wunderland der Antike, die sonnenselige Schönheitswelt der heiligen Frau von Amathus. Tizian, der gewaltige Magier schwang den Zauberstab, und durch Böotiens verlassene Wälder stürmen um Dionysos auf's neue trunkene Mänaden, Evoë, Evoë, jauchzt es und jubelt's, dass die schüchternen Oreaden fliehen und Pan erschrocken die Nymphe fahren lässt, die er just umarmt, und während das Tosen in der Ferne verbraust, da gleitet auf einmal ein Singen und Klingen durch die Lüfte, und leise, — leise, — auf zarten Füssen schwebt Aphrodite zu dem schönsten aller

Hirten und küsst ihn, wie nur die Göttin der Liebe küssen kann . . .

Im Mittelpunkt der Antike Tizians steht das Weib. Wie er's erträumt und ersehnt, was es dem Manne sein kann und soll, — in ewigen Lettern hat er's hier niedergeschrieben.

Tizian liebte die Frau um ihres Körpers und Geistes willen; er hätte sie nicht entbehren mögen wie Michel-Angelo, der verstiegene Gigant in seinen Gletscherhöhen, aber niemals kniete er vor dem Weibe wie Giorgione, nie wäre er an der Untreue eines Modells zu Grunde gegangen, und wie dem weimarischen Minister, der mit fingernder Hand seinem Liebchen die Hexameter auf den Rücken klopft, das heisse Begehren der Sinne nie das reine Artistenempfinden umnebeln konnte, so stand auch in Tizian der beobachtende und gestaltende Künstler stets über dem Menschen.

Sein Denken über Weib und Liebe erzählen am besten die Gemälde, in denen er jener Göttin Hymnen sang, die Weib ist und Liebe zugleich. — seine Venusbilder. Will man sich über das Wesen seiner Aphrodite klar werden, so muss man sie mit der Botticellis, mit der Giorgiones und Correggios vergleichen, — das sind die vier Hauptstationen der Liebe auf dem Wege durch die Renaissance. Botticellis Venus hat Hellas nie geschaut. Sie kam aus dem Lande des Galiläers, hatte auf dem Calvarienberge das Kreuz erblickt und war betend niedergesunken an seinem Stamme, — Maria lautete ihr eigentlicher Name. Giorgio Barbarelli überwand das Christenthum, und seine Venus ward eine Triumph-Symphonie mit dem Titel „Die Befreiung des Körpers". Correggios Venus endlich ist weder eine regina coeli, noch eine Königin der Sinne, sondern eine olympische Bajadere, eine süsse Idealgrisette, die Enkelin der mediceischen Aphrodite und die Mutter der Göttinnen Bouchers.

Tizians Venus hat mit der Botticellis nur den Namen gemein; sie träumt nicht von Umarmungen und Küssen wie Giorgiones Geliebte, ist nicht Correggios galante Göttin,

aber niemals wurde seit den Tagen der Hellenen Frauenschönheit so rein-erhaben und königlich gestaltet als von Tizian in seinen Venusbildern. Von den tausend Mysterien der Schönheit deuchte ihm der nackte Frauenkörper das tiefste und unergründlichste, von keinem Künstler wurde es keuscher und andachtsvoller gefeiert. Fern ist jede kleinliche Prüderie, es liegt ein grandioses, hellenisches Nichtkennen der Scham in der heiligen Nacktheit seiner Aphrodite.

Tizians Göttinnen mit ihren sommerlich-üppigen Formen, ihren grandiosen Figuren, dem starken Busen und den lichten Tönen des Fleisches, — man wird sie wohl vergebens im heutigen Venedig suchen; denn selten hat Tizian der Venezianerin durch seines Pinsels Kraft olympischen Adel verliehen; er umgab ihr Haupt mit der Gloriole der Heiligen, aber zu Göttinnen machte Tizian beinahe stets die Töchter der Fremde. Wer waren sie? Woher kamen sie? Die „Venus von Urbino“ in Florenz, die auf dem weissen Linnen die blonde Schönheit ihrer nackten Glieder bettet, jene Frau mit den heissen Mandorlenaugen, den leiszugespitzten und aufgeworfenen Lippen, der feinen schmalen Nase, — war sie eine Herzogin, eine Hetäre? Die Dichter haben Novellen darüber geschrieben, die Gelehrten staubige Archive durchstöbert, und wir wissen noch immer nichts, ahnen noch immer nicht, wer jenes wunderhehre Weib ist, dem ein Ritter auf der Orgel sonnige Hymnen jubelt, indess im Park draussen die Fontainen ihre hellen Lieder rauschen. Das herrlichste Gedicht aber, das Tizian dem nackten Frauenkörper gewidmet, — es ist weder diese „Venus mit dem Orgelspieler“ im Prado, noch ist es die „Venus von Urbino“ oder die florentiner „Venus mit dem Amor“, die reinste und erhabenste Ausdrucksform, welche die Verehrung der Formen und Linien des Frauenleibes in Venedig gefunden, — es ist das Gemälde Danaë's in Neapel.

Das Mysterium der Begattung, das Einswerden mit dem Geliebten, es ist niemals sinnlicher und keuscher dargestellt worden, — man denke nur an Correggio. Bebendes Liebeverlangen hat in ihm den idealen Künstler gefunden, aber

jene heiligen Höhen der Sinnlichkeit, die nach Tizian nur Wagner und Böcklin bisweilen erstiegen, — Correggio hat sie nie geschaut.

Es ist eine seltsame Fügung, dass dieses durch und durch antike Bild von dem Neffen eines Papstes bestellt und in Rom gemalt wurde, und es ist von noch eigenartigerem Reiz, sich Michel-Angelo bei der Betrachtung dieses Werkes vorzustellen. Er sah es mit Vasari im Atelier Tizians; was mag der grübelnde Titan vor diesem Frauenkörper, an dem das helle Fleisch blüht und lockt, flimmert und wogt, an dem jede Fiber in Seligkeit des Geniessens zuckt, — was mag der Freund Tommaso Cavalieris vor dem erdentrückten Leuchten dieses Blickes, vor der irren Wonne dieses Lächelns empfunden haben; er, der nur den Reiz des männlichen Körpers empfand und später die asketischen Zeilen gedichtet:

„Weh' jedem, der vermessen und verblendet
Die Schönheit nieder zu den Sinnen reisst . . .“

Das hat Tizian nie gethan, aber in einem anderen Danaëbilde zu Madrid nahm er der Scene viel von ihrem grandiosen Charakter; denn neben das Lager Danaën's stellte er eine hexenhafte Alte, die in ihrer Schürze den blinkenden Goldregen auffangen will. Tizian war, wie diese Gestalt zeigt, auch ein grossartiger Meister des Hässlichen. Wie unbewusst gierig zerkrallen die braunen Finger die Schürze, wie ordinär ist diese knöcherne Hakennase! Eine Welt des Lichtes und die Welt des Schmutzes, und beide in ihrer höchsten Vollendung geschildert, — nur die Grössten haben das vermocht.

Hier reizte den Psychologen Tizian der Gegensatz zwischen dem aristokratischen Empfinden der Königstochter und der plebejischen Gemeinheit der Sklavin, — und auch das berühmte Bild „amore sacro e profano“ in der Galerie Borghese zu Rom[13]), wir danken es dieser Freude am Contrast, allerdings diesmal der Freude des Malers an Farbencontrasten. Keine Sprache hat Worte, so frühlinghaft, so zart, um den Zauber nachzudichten, mit dem diese beiden

Frauen die Seele berücken. Was Tizian durch den kostbaren Prunk der einen und die hüllenlose Pracht der andern ausdrücken wollte?

Wahrscheinlich wollte er nur eine holde Vision auf die Leinwand bannen; — es ist gefährlich, bei einem Venezianer nach Motiven zu spüren, die nicht in der Sphäre des Sinnlichen liegen. Alle gelehrten und gequälten Deutungen haben uns das Bild nicht näher gebracht, wir wissen noch immer nicht mehr davon als Ridolfi, da er's vor zweihundert Jahren beschrieb: „due donne vicine ad un fonte, entro a cui si specchia un fanciullo."

Das Modell der „himmlischen Liebe" können wir noch einmal in der „Flora" der „Uffizien" bewundern. Und vor dem schimmernden Schmachten jenes Blickes, der edlen Reife dieser Formen, üppig und weiss wie Blüten des Orangenbaumes, vor diesen Lippen, weigernd zugleich und flehend, — das Denken flieht da vor den Träumen, wir vergessen sogar den Einfluss Palmas. Freilich gilt auch hier, — si duo idem faciunt, non est idem. Was ist Palmas Frauen noch mit jener Göttin gemein?

Dies Bild leitet von selbst zu Tizians Portraits. Alle Frauen, die er malte, stellt er jenseits des Lebens und seiner Pein. Tizian schilderte sie nicht, wie das gewöhnliche Auge sie erblickte, sondern wie sie hätten sein müssen, wenn es keinen Alltag mit seinen Zufälligkeiten und kleinlichem Aerger gäbe. Seine Frauengestalten stehen über dem Gemeinen; nichts kann sie beirren, alle Disharmonien des Lebens, in ihrer Seele werden sie zu hellen Accorden, — sie stehen im Einklang mit der Welt, — wir empfinden sie wiederum goetheisch. So deuten wir Lavinia Saricinellis sonnenhaftes Lächeln, das der Vater so gern gemalt, so kündet das mildgebietende Auge der „Bella", und Cyperns Herrscherin wird, was Caterina Cornaro nie verliehen war, zur Königin des Lebens.

Ferner als je sind wir heute dem Höhenfrieden tizianesker Kunst; aber gerade, weil unsere Zeit so nervös, so haltlos, so von Problemen beunruhigt ist, blicken wir zu Tizian,

dem grossen Unnervösen wie zu einem höhern Wesen empor. Neben dem Titanen Michel-Angelo steht er als der Olympier, der lächelnd in ruhiger Macht triumphiert. Wie zu Gipfeln, die wir nie erklimmen werden, schauen wir zu Tizian auf, wir lieben ihn, wie der müde Wotan Siegfried „das strahlende Licht der Welt", wir lieben ihn, weil seine klare Kunst wie ein Spiegel den uns zeigt, der kommen, den unsere kreissende Zeit erst gebären soll, den heiteren Sonnensohn, den starken Triumphator über das Leben. Wird, kann ihn unsere Zeit noch gebären? Der Höhenfrieden, die olympische Ruhe ist seit Tizian aus der Welt geschwunden, — „und zum letzten Mal lächelte ewig der Gott".

Die Zeitgenossen Tizians.

V.

Giorgione hat dem Weibempfinden des Cinquecento den Pfad gewiesen, Tizian führte ihn weiter, empor zu sonnenfrohen Höhen, und die anderen, die neben Tizian wirkten, deren Kunst dasselbe festliche Venedig zum Hintergrunde hat, — sie alle folgten seinen Schritten; keiner aber gelangte zum Gipfel und keiner war, der sich eigene Wege gebahnt hätte, keinem danken wir einen neuen Frauentypus.

Giovanni Sacchi aus Pordenone, der grosse Freskenkünstler und Tizians erbitterter Feind, — in der Frauenmalerei ist er sein ergebener Sklave. Trotzdem und trotz der bisweilen fast glühenden Farben lassen uns seine Riesenweiber stets eisig; seine Frauengestalten beweisen sehr gut die Langweiligkeit der „edlen" Form und zeigen auf's Neue, dass wir mit den adeligsten Geberden und dem schönsten Faltenwurf nichts anfangen können, — wenn die Psyche fehlt.

Auch den drei Meister Bonifazi gebühren trotz unbestrittener künstlerischer Eigenschaften keine Hymnen in der Geschichte der Frauenmalerei. Dem Aeltesten, Bonifazio Veronese schulden wir den grössten Dank, weil er einen Blick ins Privatleben des Nobile gestattet, weil er in dem

„Gastmahl des Reichen“ die Gentildonna malte, nicht als Gebieterin der Feste, nicht in Balltoilette, sondern als aristokratische Hausfrau. Im Garten mit den verschnittenen Gängen, wo Rosen und Magnolien die marmorne Schönheit nackter Hellenengötter umduften, sitzt nach beendetem Mahl unter der kühlenden Halle der Nobile mit seiner noch immer schönen Gattin und seinen jungen Töchtern. Die eine spielt die Laute, indess die andere, das Haupt sinnend auf die Hand gestützt, in die nachtende Weite vor sich hin träumt. Weder Mutter noch Töchter sind von auffallender Eleganz; ihre Züge, schmäler und zarter, als sie das Cinquecento liebte, man wird sie kaum bedeutend oder auch nur gross heissen dürfen, — aber ein discretes Parfüm adeliger Noblesse entströmt diesen Frauen, mit dem ersten Blick erkennen wir, das sind keine Strassenmodelle in fürstlicher Tracht, diese Damen wurden für Luxus und Reichthum geboren, sie sind unlösbar mit der vornehm-soliden Pracht dieser Umgebung verwachsen.

Von Bonifazios Sohn und Enkel lässt sich wenig sagen. Sie verniedlichten und versüsslichten entweder Palma oder noch lieber Tizian und gingen mit den Frauentypen dieser Meister um wie Ryland mit denen Rossettis und Burne Jones, — sie zerrten sie ins Gewöhnliche herab, in die Schönheitssphäre des Philisters. All' ihre Frauengestalten sind von gedankenleerer Gutmüthigkeit, von jener indifferenten Schönheit, die man sofort wieder vergisst, weil sie ganz charakterlos scheint. Wie Bissolo die herb-frommen Linien des Bellini zu weichlich-frommen wandelte, so machten die beiden jüngeren Bonifazi aus der grossen weltlichen Kunst Tizians ihre kleinlich-weltliche Malerei. Es ist immer so gewesen: neben dem Palast des Fürsten stehen die Häuser der Diener, und in der Frauenmalerei zählen auch die Bassani, die Schöpfer des venezianischen Sittenbildes nur zum Gefolge des grossen Königs aus Pieve di Cadore; Jacopo, Francesco und Leandro Bassano entlehnen für Bilder heidnischen und christlichen Inhalts alle Frauentypen den Gemälden Tizians und unterscheiden sich nur insofern von dem späteren Varotari, als

dieser die vollblütigen tizianesken Göttinnen für den akademischen Olymp präparirt, d. h. zu süsslichen, faden Schemen wandelt, indess sie Tizians aristokratische Schönheit vergröbern und bisweilen sogar aus den hellen Lichtgestalten der Antike nackte Bauernweiber machen.

Ein wenig selbständiger ist Paris Bordone. Er hatte das Malhandwerk in Tizians Atelier gelernt; trotzdem mühte er sich, die holden Frauen zu vergessen, die er dort erblickt, und ging aus, eigene Schönheit zu suchen. Man kann ihn am besten mit Palma vergleichen, denn auch er hat keine Spur von Temperament. Seine Madonnen mit ihren flachen Zügen haben alle etwas Behäbiges in ihrem Wesen und sind von einer phlegmatischen Gemüthlichkeit, die einem wunderlich genug bei dem Schüler Tizians anmuthet. Aber Bordones Stärke liegt nicht in seinen religiösen und allegorischen Werken, sondern im Damenportrait, und gerade hier scheint der Vergleich mit Palma lehrreich, umsomehr, als sich beide auf diesem Gebiete ihre besten Lorbeeren holten. Bordone wusste so gut wie Palma den Glanz, das weiche Schimmern der Haut wiederzugeben. Die dunklen Töne des schweren Sammet und jene Seidenstoffe, die wie Thearosen oder zarte Pfirsichblüthen leuchten, er hat sie nicht minder virtuos als der Bergamaske, jedenfalls mit ausgesuchter Delicatesse gemalt.

Was beide Meister trotz vieler Aehnlichkeiten scheidet, liegt in dem Worte Tizian. Nie hätte Bordone aus sich heraus die grossen, fürstlichen Geberden seiner Frauen dichten können, nie hätte er sich allein zu dieser monumentalen Anschauung emporgerungen, wäre ihm Tizian nicht Lehrer gewesen. Im ersten Saal des Wiener Museums kann man sich davon am leichtesten überzeugen. Die Frauen Palmas lächeln von der einen Wand hernieder, indess von der anderen die Damen des Bordone grüssen. Wie pedantisch und kleinlich, wie matt und zerfliessend dünkt da Palmas Kunst neben der gebietenden Hoheit jener gentildonne, und wenn wir den Stolz ihres Nackens bewundern, ihr Haar, das dichten Garben von Sonnenstrahlen

gleicht, die freie Noblesse der Haltung, da ergreift uns dankbare Ehrfurcht vor dem wahren Schöpfer dieser Adelsmenschen, — vor Tizian. Bordone war gewiss ein tüchtiger Maler, aber es ist ein Unglück für die Kleinen, im Zeitalter der Grossen zu leben, es ist ein Unglück für einen Bordone, wenn neben ihm Tizian und — Paolo Veronese wirkt, der einzige Künstler, vor dessen Bildern selbst Tizian achtungsvoll das Haupt entblösste.

Auch Paolo gehört zur l'art robuste des Gautier; aber wenn man mit Worten spielen will, so kann man sagen, es ist mehr von robuste in ihm als von l'art. Mit Tizian darf seine festliche Kunst nicht verglichen werden. Er ist der virtuose Maler rauschender Lebenslust und lachender Daseinsfreude, — mehr nicht. Tizians feine Psychologie bleibt ihm stets fremd, nie weiss er den Dingen ihr Verborgenstes und Geheimstes anzufühlen; er ist nur Maler; über die Oberfläche, den schönen Schein kommt er nicht hinaus; der aber ist selten in Tönen von gleichem Prunk und gleicher Herrlichkeit beschrieben worden. Nie hat ein Künstler zur Erde inbrünstiger gebetet, nie das Leben heisser geliebt als Paolo. Er war ein Glücklicher. Keine Wolken ballen sich unheilträchtig an seinem Himmel, die Sonne leuchtet auf seinen Pfaden; wohin er kommt, überall ist eitel Glanz und Freude, vom Mahle der Heiligen geht er zu den göttlichen Gelagen des Olymps, überall grüssen ihn lächelnde Frauen und weisse Mädchenarme strecken sich ihm sehnsüchtig lockend entgegen. Er hat die Frauen und blonden Mädchen besonders geliebt; Judith und Venus, die heilige Katharina und Europa, — alle mit der gleichen verschwenderischen Liebe.

Allen hüllt er die reife Pracht der übervollen Glieder in schwere, goldig-flimmernde Damastroben, legt in ihr Sonnenhaar milde Perlen und seltene Steine, schlingt um den lichten Nacken funkelnde Ketten mit glitzernden Medaillons, und all' dies rauscht mit dem hellen Purpur der Lippen zu einer sinnumnebelnden, erdentrunkenen Symphonie zusammen. Noth und graue Sorge hat keine seiner Frauen

gekannt, ihre Wiege stand in einem Palast, einer Aristokratie des Lebens entstammen sie, der Dasein und Geniessen dasselbe dünkt; nicht von Begierde, sondern von Genuss taumeln sie zu Genuss, des Gedankens Blässe bleicht nie das freudige Roth ihrer Wangen.

Was unter der Hand eines solchen Weltkindes aus dem Glauben werden musste? Farbenbunte, ungemein decorative Scenen, und mehr wollte er laut eigenem Geständniss ja nicht geben: „Io fazzo le pitture con quella concideracion, che è conveniente, ch'el mio inteletto può capire."

Der letzte Rest bellinesker Feierlichkeit ist bei ihm geschwunden. Seine Madonna und die Meister Giovannis ähneln einander nicht mehr als ein später Enkel dem Ahnen. Maria hat wohl die ovalen Züge Bellinis, die ja typisch wurden in Venedigs Malerei; aber ihre Wangen sind nicht mehr von dem plebejischen Braun, das Tizian bisweilen noch malte; nein, es ist die feine, durch Toilettenkünste erreichte Gesichtsfarbe der venezianischen Aristokratin, die Paolo der Maria aus Nazareth gab; die Augen ergreifen nicht mehr durch ihr stummes Klagen, es sind jetzt die Blicke der Mondaine, die einem anregenden Gespräche folgt; der volle Mund lächelt verbindlich, aber kein Dichter hat je von dem Lächeln dieser Madonna gesungen. Den Engel der Verkündigung empfängt Maria in einem leichten Morgengewande aus rother Seide. Ohne jede Ueberraschung, wie einer interessanten Neuigkeit lauscht sie den Worten des Gottgesandten; als das Kind geboren ist, da verehren es die Heiligen, aber die sante conversazioni des Quattrocento werden bei Paolo zur Causerie. Alle lächeln, um das Kind kümmert sich niemand, am wenigsten Maria. Auch die Meister des Mittelalters lassen den inneren Zusammenhang zwischen Mutter und Kind vermissen, aber sie wollten nicht so sehr die Mutter als die himmlische Jungfrau darstellen; Bellini und Carpaccio malten dann die himmlische Mutter, Palma und Tizian die irdische Veronese langte endlich bei der Dame von Welt an, der ihr Sohn ziemlich gleichgültig scheint; darum ist ihr Schmerz

um den Toten nicht übermässig; Paolos Pietà lässt eisig; er war so glücklich, Thränen nicht verstehen zu können.

Was Tizian den frommen Gestalten der Legenden an Heiligkeit noch gelassen hatte, das nahm ihnen Paolo. Seine heilige Katharina, die er so gern gemalt, — mit ihrer knisternden, rubinbesäten Seidenrobe, dem gefärbten Goldhaar und den Perlenschnüren um den weissen Nacken, — sie hat nichts von der zarten Braut des Himmels; weit eher denkt man jener verführerischen Geschöpfe Satans, welche die Tugend frommer Einsiedler in Gefahr bringen. Zuweilen allerdings konnte er Mädchenbilder schaffen, deren süsse Reine man wie junge Birken empfindet, die mit dem leisen Wind des Frühmorgens flüstern. So dünkt seine heilige Helena in London, dies müde, blasse Kind, das seltsam an Feuerbachs Iphigenie gemahnt, so wirkt seine florentiner Christina mit dem zitternden Thränenblick des jungen Reh's.

Paolo war kein sehr gebildeter Mann; er hatte keine Weltanschauung, weder die heidnische noch die christliche. Er war nur Maler, — ganz Auge. So wenig er dem christlichem Geiste gerecht wurde, so wenig erfasste er, — im Gegensatz zu Tizian, — den innersten Kern, das tiefste Wesen der Antike. Sie schien ihm nur ein Instrument, eine Orgel, der er vollere Töne und glühendere Accorde entlocken konnte als der spröden Laute des Christenthums. Hier durfte Paolo Toiletten und Schmuck malen, so viel er wollte; hier konnte sein Pinsel in Formen- und Farbenaccorden schwelgen, — mehr hat Veronese nicht erstrebt. Seine Venus ist keine olympische Göttin, nicht die Allbezwingende, die *Ἀφροδίτη πάνδημος* der hellenischen Lyriker, sondern eine Hetäre von der Piazza di S. Marco; bei keiner seiner mythologischen oder allegorischen Frauengestalten, mögen sie Venezia heissen oder Pomona, Fides oder Caritas, — niemals kommt man über den Eindruck des wundervoll gemalten, mehr oder weniger entkleideten Frauenkörpers hinaus.

Auch seine Portraits wirken nicht anders. Das geniale, blitzartige Erfassen einer Individualität war ihm nicht ver-

liehen, nie entschleierte sich ihm das Geheimnis einer Persönlichkeit. Seine Frauen geben keine psychologischen Räthsel, sie sprechen zum Auge, zu den Sinnen, aber unsere Seele bleibt kalt. Paolos Kunst verräth nichts von den Gedanken, die sich hinter der hellen Stirne einer gentildonna bergen, nichts von ihren träumenden Wünschen; dass die Frau mehr sein könnte, als das glänzendste Decorationsstück der Schöpfung, nie hat es Veronese gewusst; dass ein Maler mehr, unendlich mehr geben kann als Fleisch und Toiletten, — Veronese hat es nie geahnt, und darum werden wir seinen Namen kaum nennen dürfen, wenn man von den grössten Frauenmalern spricht.

Wenn Ingres seine Schüler durch den Rubens-Saal des Louvre leitete, so pflegte er zu sagen: „saluez, mais ne regardez pas.“ Geben wir diesen Worten einen anderen und weiteren Sinn, als ihnen der pariser Akademiedirektor zu theil werden liess, so passen sie auf unser Verhältnis zur venezianischen Kunst des Cinquecento. Wir beugen uns bewundernd vor dem grandiosen Können dieser Meister, aber an dem ewigblauen Himmel ihrer lachenden Kunst vermissen wir die Wolken. Man rühmte sie einst als vollkommen; uns erscheint diese Vollkommenheit einseitig, denn all' die Frauenmaler Venedigs, — Tizian ausgenommen —, — verloren über dem blendenden Schein, was das Quattrocento an Innerlichkeit besessen hatte, und wir heute wieder ersehnen, — den tiefen, verstehenden Blick für das Wesen der Frau, für die Psyche. Die rein sinnliche Anschauung des Cinquecento hat in Paolos glitzernder Kunst ihre höchsten Triumphe gefeiert. Reifere Formen wären bereits zur Caricatur geworden, noch mehr Prunk der Toiletten hätte Ueberladung geheissen. Auf Paolo musste nothwendig eine Reaction folgen, und neben ihm wirkte der Mann, der berufen war, nicht so sehr einer neuen Frauenmalerei als einer neuen Weltanschauung das Feld zu erobern.

Tintoretto und die Kunst der Gegenreformation.

VI.

Man zählte den 23. Mai des Jahres 1555, als Cardinal Giovanni Pietro Caraffa, der Gründer des Theatiner-Ordens unter dem Namen Paul IV. den Stuhl Petri bestieg. In der Bulle, mit der er sein Amt begann, konnte man lesen: „Wir versprechen und schwören, in Wahrheit dafür zu sorgen, dass die Reform der allgemeinen Kirche und des römischen Hofes ins Werk gesetzt werde."

Seit Martin V. hatte jeder Papst beinahe denselben Schwur geleistet, aber Paul IV. betrachtete ihn nicht wie seine Vorgänger als leere Formel, es war ihm furchtbarer Ernst mit seinen Worten.

Um dem apostolischen Thron die verlorene Macht über die Seelen wieder zu erobern, begann er jenen erbitterten Kreuzzug gegen den Geist der Ketzerei, den Paganismus der Renaissance und die heidnische Kunst des Cinquecento, einen Kampf, den seine Nachfolger weiter führten, und der von der Geschichte den Namen „die Gegenreformation" erhielt. Auch ins helle Land der venezianischen Kunst ergossen sich die Wogen der finsteren Flut. Die heiteren Scharen der Griechengötter, die so fröhlich drin gehaust, wurden wieder in Satans Reich verbannt, dem sie zum Verderb gesammter Christenheit entstiegen waren. Anadyomenens Tempel verödeten, und bussfertig kehrte man zu den verlassenen Altären Christi zurück. Nur war die neue christliche Kunst, die so entstand, weit entfernt von der unschuldigen Naivetät der alten. Man fühlte sich bedrückt von Sündenlast; die ganze Glut des Neubekehrtseins, die zerknirschte Reue über einen hundertjährigen Frevel, all' dies musste die neue Kunst verkünden. Wie süss der langverhöhnte Glaube sei, wie selig sein Bekenntnis mache, welche Wonne es bereite, um Christi willen sein Leben zu opfern, — das sollte nun, da man's vergessen, eindringlicher und ergreifender als vordem gesagt werden. Aber nicht umsonst hatte Frau Venus hundert Jahre lang der Kunst

geboten, nicht umsonst hatte man hundert Jahre lang die Sinne verehrt. Der holden Reize des blinkenden Frauenkörpers, die weiche Schönheit nackter Glieder wollte man ungern entbehren. Die Renaissance hatte die Liebe für die Kunst entdeckt, in jubelnden Tönen ihren Genuss gepriesen. Das mochte man auch nicht missen, von lockenden Liebesweisen wollte man sich gern berauschen lassen, nur musste ihr Text aus dem Heidnischen ins Christliche übersetzt werden. Venus starb nicht, sie hiess nur Magdalena, Theresa oder Agnes. So lechzende Blicke, als jetzt Magdalena zum Himmel sendet, hat die Renaissance nie gekannt, nie wurden Küsse verlangender und glühender gemalt, als sie nun die heilige Theresa auf das Crucifix presst. So entstand die neue Kunst, die seltsam prickelnd nach Weihrauch, Blut und Courtisanenparfüm duftet. Als ihren Vater darf sich Jacopo Robusti rühmen, unsterblich unter den Namen

Tintoretto.

Mit seinen dunklen Farben, dem Grausamen und Fanatischen seiner Malerei, bei der man an Grossinquisitoren denken muss und den düsteren Qualm lodernder Autos da fè, — so war Tintoretto der rechte Mann, dem finsteren und zugleich erhabenen Glaubenspathos dieser Zeit den passenden Ausdruck zu finden. Den bisher so heiteren Himmel der venezianischen Kunst verhängte er durch schwarze Wolken, aus denen es donnerte und grell aufblitzte; die sanfteren Weisen der Renaissance wurden durch brausende Fanfaren überdröhnt, und heftige Bewegungen verdrängten die zufriedene Ruhe des Cinquecento. Für dies excentrische Pathos der Geberden, emporgereckte Arme, gespreizte Finger und zerraufte Haare schienen die reifen, schimmernden Formen Tizians uud Veroneses wenig geeignet, — es kam die nothwendige Reaction. Auf die vollen nackten Formen des Cinquecento folgen die ebenfalls unbekleideten, aber hageren Körper des Barock, die sich, von Glaubensglut durchflammt, wie hektisch krümmen und winden. Die Frauenmalerei Venedigs wurde, — wenigstens unmittelbar, — dadurch nicht gefördert. Die

Frau hörte auf, die lächelnde Gebieterin zu sein, deren Schönheit huldigend die Künstler feiern; sie sank zum blossen Modell, an dem man die Anatomie lernt und Actstudien treibt. Der Frauenkörper wurde seit den Tagen Tintorettos nun auch in den kühnsten Bewegungen verstanden und gemalt, — aber die Poesie ging verloren.

Tintorettos herrlichste Frauenbilder danken wir seiner Jugend, da er noch „col penello d'oro" in Sinne des Cinquecento malte. Mit welch' zärtlicher Glut verliebte er sich in die leuchtende Nacktheit der heiligen Susanna, mit welcher Inbrunst lauschte er noch dem Spiel der Lichtreflexe auf dem hellen Rücken, und wie wundervoll klingt noch die märchenbunte Landschaft, ihre seltenen Bäume und fremdartige Thiere mit der süssen Heiligen zu einem Südlandsgedicht von berückend exotischem Reiz zusammen! Aber solche Frauenbilder wie diese Wiener Susanne, die schlanke Andromeda in Petersburg und die Venus in Florenz, solcher Bilder giebt es nur wenige von der Hand Tintorettos. Dies Genie der dramatischen Malerei verlor allmählich das Verständniss für die zarte Lyrik weicher Frauenformen. Sein Titanendrang brauchte für Riesenwände Riesenmassen; da verlor sich die Frau in der Menge. Er zeichnete dann ihren Körper virtuos und gab ihr stets ein schönes Haupt; aber Madonnen, Eva und die Musen sind alle von derselben Schönheit, haben alle das typische Tintoretto-Gesicht. Aus dem ovalen Antlitz springt scharf und hart die Nase hervor, die graue Blässe der Züge streift ans Grünliche, tiefe Schatten ringeln sich um Nase, Stirn und Augen, die dadurch unheimlich wie aus schwarzer Tiefe herausfunkeln. Dies alles leiht, in Verbindung mit der düsteren Gesammtstimmung Tintorettos Frauenköpfen etwas maskenhaft-Starres, bisweilen Gespenstiges.

Welcher Vielseitigkeit aber dieser dämonische Künstler fähig war, beweisen seine Portraits junger Damen. Den feuchten Schmelz eines Blickes, ein leises Grübchen im Kinn und selbst den discreten Duft einer Spitze konnte er, wenn er wollte, mit eben solcher Vollendung malen, wie den

zürnenden Weltenrichter oder die strenge Amtsmiene eines Procuratore di S. Marco.

Von dem gigantischen „terribile“ des Vaters ging so gut wie nichts auf Domenico, den Sohn über; er ist meistens ein correcter Naturalist und dürfte hier kaum Erwähnung finden, hätte er nicht die interessante Magdalena der capitolinischen Galerie gemalt.

Es ist Nacht; durch brauende Nebel bahnen sich die Strahlen des aufgehenden Mondes mühsam den Weg in die Grotte der Heiligen. Mit den grossen, glänzenden Blicken der Sehnsucht starrt sie in hysterischer Inbrunst auf das Crucifix; raffinirt verwildert fällt das rostrote Haar um die schillernde Blässe der halb heiligen, halb dirnenhaften Züge, aus denen der fahle Mund seltsam herausleuchtet, — ein gutes Beispiel für die sinnlich-übersinnliche Kunst der Gegenreformation.

Tintorettos grosser Einfluss auf die Kunst der nächsten fünfzig Jahre war einer unmittelbaren Entwickelung der Frauenmalerei kaum förderlich, und doch könnten wir ohne diesen dunklen Priester einer düsteren Kunst der hellen Grazie des Rococo uns schwerlich freuen. Denn Grazie ist verfeinerte, von Cultur gesättigte Bewegung, und von dem bewegungslosen Cinquecento wäre man nimmer sogleich zur Grazie gelangt. Die Bewegung musste erst entdeckt werden und als Reaction in wüsten Verrenkungen und brutalen Geberden sich austoben; dann erst konnte sie zur Grazie sich sänftigen. Diesen Uebergang zu vermitteln, den Weg von der Bewegungslosigkeit zu Grazie zu bahnen, war Tintorettos Aufgabe in der venezianischen Frauenmalerei gewesen.

Das Rococo.

I.

Die Venezianerin des Rococo.

Es ging zu Ende mit der Macht und Herrlichkeit Venedigs. Noch immer fuhr der Bucentoro am Tage der Himmelfahrt Christi heraus ins Meer, der Doge warf den goldenen Ring in die Fluten und sprach die stolzen Worte: „Desponsamus Te Mare, in signum veri perpetuique dominii.“ Aber was vor Zeiten ein Symbol lebendiger Kraft gewesen, wirkte nun wie der frostige Pomp einer Ausstattungsoper, und der Doge sammt den Consiglieri glichen Schauspielern, die sich für einen Abend nur Grösse und Hoheit auf die Wangen geschminkt. Die Vertreter aller europäischen Staaten bildeten das Publikum dieser Theaterscene, und bei dem lateinischen Satze des Dogen mochten die Gesandten Englands und der Niederlande mit Augurenlächeln sich zublinzeln: sie wussten, dass Venezia von ihren Landen längst aus der Gunst des Meeres verdrängt war und diese alljährlich erneute Ehe nur mehr eine Scheinhochzeit bedeutete. Längst hatte der Welthandel andere Wege eingeschlagen; es fuhren nicht mehr viel Schiffe in die seichten Lagunen, und der Hafen, wo Mast voreinst neben Mast ragte, war und blieb verödet. Mit der commerciellen schwand auch Venedigs politische Bedeutung. Stück für Stück der früher gemachten Beute entrissen die Feinde den kraftlos gewordenen Tatzen des greisen Löwen; seit dem Frieden von Passarowitz gab es Venedig gänzlich auf,

die theure Rolle einer Grossmacht zu spielen, verzichtete auf alle Besitzungen im Orient und begnügte sich mit einer Neutralität aus Schwäche, die ungescheut und ungestraft verletzt wurde.

Venedig starb, doch es war ein Sterben in Schönheit, die traurige, hässliche Agonie blieb der Sonnenstadt erspart; wie Don Giovanni endete Venezia, lachend, küssend, den Becher in der Hand; das Höchste, was, (vom Aesthcten-Standpunkt betrachtet), ein Volk erreichen kann, — aus dem Leben ein Kunstwerk zu formen, den Venezianern des Rococo ist es gelungen; sie wussten zu geniessen, im Unscheinbarsten die letzte, leiseste Schönheit mit Artisteninstinct zu erspüren. All' ihren scharfen Verstand, dessen sie für den Handel nicht mehr bedurften, all' ihre Talente, die sie weder im Kriege noch in der Diplomatie verwenden konnten, — sie benutzten sie, um das Leben in ein Gedicht voll Südlandsschimmer, Grazie und Duft zu wandeln.

Zum Leben beteten die Venezianer immer, aber ihr Verhältnis zu den Dingen hatte stets gewechselt. Das Quattrocento stand vor der Welt mit der staunenden Verzücktheit eines Kindes oder wie ein Dichter, der jeden Tag die hellen Blumen, den Himmel und die süssen Frauen sich neu erschafft und vor der rauschenden Fülle der Schönheit sich weinend, wie der Klinger'sche Jüngling in den Staub wirft. Der Sohn des Cinquecento küsste in der Naivetät einer starken Sinnlichkeit das Leben leidenschaftlich auf seine vollen Lippen; der Venezianer des Rococo, — er hing am Leben wie an einer Geliebten, die man schon lange hat, mit leiser, bereits ein wenig verwelkter Zärtlichkeit; er küsste es gern, aber lieber plauderte er mit ihm. Die Nerven waren müde geworden, sie vertrugen nicht mehr starke Erregungen, das Grelle, Gewaltige und die glühenden Farben; Alles wurde discreter, verschleierter, delicater . . . die brausenden Fanfaren Tintorettos wurden zur weichen Coloratur, das priapische Grinsen Aretinos wandelte sich zu Chiaris pikantem Lächeln, auf das heisse Roth des Veronese folgte Tiepolos kühler Silberton, — die Welt der Kraft

wurde von der Welt der Grazie abgelöst. Und dies neue Venedig legte mit koketter Verbeugung der Patricier huldigend dem Weibe zu Füssen. War es vordem nur Gebieterin der Kunst gewesen, dem Mann im allergünstigsten Falle das schönste Decorationsstück seines Palazzo, so rief man's jetzt zur Herrin über das Leben aus. Der Nobile, dem die Verhältnisse verboten, sich noch viel um Politik zu kümmern, der mit seinen Gedanken nicht mehr in die Ferne schweifen durfte, — er entdeckte das nahe Gute, — die Venezianerin. Demüthig beugte er sein Knie vor ihr, bat um Verzeihung für alles, was seine Ahnen Böses ihr gethan, und die Sünden der Väter wurden jetzt von den Enkeln mehr als wett gemacht.

Verdammte das Gesetz früher die Venezianerin zu freudlosem Hausarrest, so brachten nun die Frauen, nach dem Präsidenten de Brosses: „plus belles ici, qu'en aucun autre endroit," — den ganzen Tag auf der Strasse hin: wenn die heissen Nächte kamen, die Melodien über die Piazza flatterten, da gingen sie, umringt von mehr oder weniger treuen Verehrern, mitten unter allem Volk, löffelten ihr Eis im Café und spielten, fröstelnd und fiebernd vor Aufregung, bis der grauende Morgen durch's Fenster sah. Durfte die Patricierin vordem im Hause keinen Mann begrüssen, so bildete sie jetzt den Mittelpunkt des Salons, der häufig sogar literarischen Charakter trug; denn die Venezianerin des Rococo interessirte sich für Dramen, Romane und Gedichte, die ihr Rosen streuten; man riss sich um Gozzi und Goldoni, die beiden grimmen Feinde, und während sie vorlasen, wurden hinter einem Fächer bisweilen politische Intriguen oder Liebesnetze gewoben, feiner als Buranos zarteste Spitzen.

Der Tag verstrich der Patricierin schneller als einer gentildonna der Renaissance. Während der Gemahl früh das Lager verlassen musste, um in den Staatssitzungen sich zu langweilen, erhob signora sich erst spät. Mehrere Stunden dauerte die Toilette und dem „cavaliere servente", dem Cicisbeo fiel die Aufgabe zu, durch geistreiches

Plaudern seine Herrin über diese unangenehme Zeit hinwegzutäuschen.

Das Cicisbeat, eine von Genua nach Venedig verpflanzte Sitte war jetzt zum nothwendigen Uebel geworden. Jede Patricierin musste ihren cavaliere servente haben, so gut wie ein Armband oder die Chocolade zum Frühstück. Manche hatten sogar mehrere Cicisbei, die einander dann im Dienst ablösten. Le cicisbée, — berichtet Lalande[2]) — n'est jamais un amant, que la jeune mariée se soit destinée d'avance, c'est très souvent un homme, pour qui elle a peu de goût, et qui l'accompagne par decence . . . . Kurz vor dem pranzo, (oft die einzige Stunde, welche die Gatten gemeinsam verbrachten), entfernte sich der Cicisbeo, um sich gleich nachher wieder einzufinden. Und nun wich er nicht mehr von seiner Gebieterin; erst spät abends brachte er dem Gatten das ihm anvertraute kostbare Gut zurück. Er begleitete die Patricierin, wohin sie gehen mochte, zum Corso, ins Theater oder in Gesellschaft; dort stand der cavaliere wie ein Paladin neben dem Fauteuil seiner Dame, fortwährend leise Galanterien flüsternd. Das mag gentildonne, welche die Abwechslung geliebt hätten, öfters langweilig geworden sein; denn in einem anonymen Aufsatz über das Cicisbeat heisst es: „in der That, auch wir Frauen werden müde, wenn wir einen Mann immer auf den Knieen sehen, der Gewissensbisse empfindet, wenn er nicht pünktlich den kleinsten unserer verliebten Launen gehorcht“ [3]) . . . Das „verliebt“ braucht man kaum wörtlich nehmen. Mochte der Cicisbeo bisweilen der Geliebte sein, — von der Leidenschaft, welche manche Liebe der Renaissance durchglühte, war das Rococo frei. Man liebte mehr und in Folge dessen oberflächlicher als Gaspara Stampa und Bianca Capello, so dass der Abbate Chiari spotten durfte: „die heutige Liebe ist keine Leidenschaft, sondern Gewohnheit.“

Im Herbste, wenn die Tage glitzernder wurden und stiller, da verliess jene Gesellschaft, die man heute toute Venise nennen möchte, die dunstige Schwüle der engen Stadt und zog auf's Land. Mehr als 130 Villen umrahmten damals

die Ufer der hellen Brenta oder krönten die Hügel der „fröhlichen“ Mark Treviso. In ihren weiten Sälen, deren fürstlicher Pracht sogar japanische Nippes nicht fehlten, tanzte man graziöse Gavotten, die neckische Feierlichkeit des Menuetts, oder Salondichter amüsirten durch Vorlesen galanter Novellen.

Die gentildonna, als Mädchen noch immer zum Haremsdasein verurtheilt, durfte als Frau in diesem glücklichen Jahrhundert thun und lassen, was sie wollte, und diese neu erworbene Freiheit benutzte sie im vollsten Masse, um die altererbte Neigung für raffinirte Toiletten zu befriedigen. Die wundervolle Frauentracht der Renaissance war noch das Werk der Venezianerin gewesen, sie diktirte der Mode ihre Gesetze; die Dame des Rococo folgte schon den Weisungen des Pariser Geschmackes, der ungefähr seit dem Jahre 1680 der allein massgebende ward.

Nur zwei Costümdetails gab es, die blos der Venezianerin gehörten. Ging die gentildonna aus, so hüllte sie um das Haupt den zendaletto, einen grossen Spitzenschleier, der sich dann um Busen und Taille schlang und hinten so zusammengebunden wurde, dass die beiden Enden lang herabhingen; schlich sie zum heimlichen Rendezvous oder suchte sie in froher Carnevalslaune pikante Abenteuer, so nahm sie die baúta, einen seidenen Mantel mit einer Sammetkapuze, über der sehr geschickt der Dreispitz sass. Ein Erkanntwerden machte die baúta unmöglich, da sie das Antlitz mit jener durch Coopers Bravo berühmt gewordenen Halblarve aus Sammet oder dunkler Seide barg.

Funkelndes Geschmeide, strahlende Juwelen bildeten noch immer Traum und Sehnsucht der Patricierin; sogar auf den niedlichen Schuhen flimmerte ein Diamant. Die schweren Ringe und Ketten der Renaissance waren jedoch zarten, hingehauchten Filigranarbeiten gewichen, und wie man solch eine Filigrannadel im Haar trug, in welcher Hand man den perlengezierten Fächer hielt, wo man ein Schönheitspflästerchen anbrachte, — das alles diente zum Aus-

druck einer stummen Sprache, deren complicirte Grammatik jeder Liebende lernen musste.

In der Frau, die ihre Fesseln abgestreift hatte, erwuchs natürlich der Courtisane eine gefährliche Gegnerin. Sie hatte nicht mehr die Bedeutung für Kunst und Leben wie einst, obwohl ihre Macht noch immer gross genug war, um die Patricierin eifersüchtig zu machen, zumal sie an Schönheit und Geist der gentildonna nichts nachgab. „Geist," „spirito" darf wohl als Schlagwort für das Rococo gelten, wie „umile" für die Madonna des Quattrocento und „maestà" für die Dame der Hochrenaissance. Patricierin und Courtisane, sie wanderten einträchtig, Hand in Hand dem Ziele „Donna di spirito" zu. Auf das Jahrhundert tief leuchtender Innerlichkeit, auf die Zeit stolzer Schönheit und blendenden Glanzes folgte nun die Herrschaft des Flirt, der Nadelstiche, der grausam-kühlen Pointe.

Nur in Venedig, der „Stadt der Liebe", vergass man über den Geist nicht des Körpers, und dass man über die Bedingungen seiner Schönheit ebenso philosophirte wie die Renaissance, beweist ein Artikel des „Giornale della donna galante ed erudita vom Jahre 1786." Um einen Vergleich mit Firenzuola und Luigini zu ermöglichen, soll er unverkürzt hier Platz finden.

Seine Ueberschrift lautet: „Dreissig Dinge, die vereinigt eine Frau vollendet machen."

„Drei schwarze, drei weisse, drei rote, drei lange, drei kurze, drei breite, drei dicke, drei dünne, drei schmale, (strette), drei kleine."

Frage: Welches sind die drei schwarzen?
Antwort: Die Haare, die Augen und die Lider.
Frage: Die drei weissen?
Antwort: Die Haut, die Zähne und die Hände.
Frage: Die drei roten?
Antwort: Die Lippen, die Wangen und die Nägel.
Frage: Die drei langen?
Antwort: Der Körper, die Haare und die Hände.

Frage: Die drei kurzen?
Antwort: Die Brust, die Stirne und die Augenbrauen.
Frage: Die drei dicken?
Antwort: Die Arme, die Schenkel und die Waden.
Frage: Die drei dünnen?
Antwort: Die Finger, die Haare und die Lippen.
Frage: Die drei schmalen?
Antwort: Der Mund, die Nasenlöcher und die Taille.
Frage: Und die kleinen?
Antwort: Die Zähne, die Nase und der Kopf.

II.

Tiepolo und seine Zeitgenossen.

Der erste Maler, in dessen Wesen sich dieser veränderte Zeitgeist spiegelte, hiess Giambattista Piazzetta.

Er ist eine jener Künstlernaturen, wie sie gerade Uebergangszeiten öfters hervorbringen; seinem Schaffen fehlt die Naivetät, er sinnt und grübelt dem Wesen und dem Ziele der Kunst nach und hat als der einzige der grossen Venezianer seinen Ansichten über die Malerei durch ein Buch Ausdruck geliehen. In diesen „studij di pittura" warnt er zwar vor einem Ueberwuchern des Colorits, hält es aber doch bereits für besser „un eccellente seguace dello stilo del Caliari che un mal imitatore del Sanzio" zu sein. Er tadelt die Naturalisten von Caravaggios Art, den Anachronismus im Costüm bei Paolo, preist die Carracci in begeisterten Worten und dicht neben derartigem Bologneserthum stehen Sätze, die statt der Malerei des Schreckens (spavento), eine voll Spiel und Tanz fordern, in Allem, wünscht er, soll Grazie und Eleganz sein. Diesem seltsamen Buche gleicht Piazzettas Malwerk; in anziehender Mischung vereinigt es Ererbtes und Erworbenes, Akademie und Natur, 17. und 18. Jahrhundert.

Schon in seiner religiösen Malerei deutete Piazzetta das Neue an, das er zu sagen hatte. Das Rococo nahm es womöglich noch weniger als das Cinquecento mit den Madonnenbildern ernst. Das Publikum bestellte sie, weil

das zum guten Ton gehörte, aus einer Art conventioneller Verpflichtung gegenüber dem Himmel, und der Maler gab nicht mehr ein Stück seiner Seele, wie dereinst in den in den Tagen des Quattrocento, sondern suchte durch technische Experimente und verblüffende Posen das allmählich langweilig gewordene Thema pikant zu beleben. Piazzettas Truc war die Einfachheit; das 17. Jahrhundert hatte aus Maria eine Opernheroine gemacht, — bei Piazzetta wird sie zur Heldin eines tändelnden Schäferspieles; die Madonna fehlt, es ist nur eine reizende Genrescene „Mutter und Kind."

Mit Piazzetta beginnt die vornehm-genrehafte Richtung der venezianischen Frauenmalerei; er hat sie eigentlich geschaffen, — darin liegt sein Hauptverdienst. Das Alltäglichste, das Gewöhnlichste im Dasein der Gentildonna, — die Künstler gewahrten es staunend und durften in Gemälden davon berichten. Nun gab es keine verschlossenen Thüren mehr für die Malerei, sie durfte ins Toilettenzimmer, ins Schlafgemach, ins Kloster und zum Ridotto; das intime Leben der Venezianerin, von dem früher die Costümbücher verstohlen nur geflüstert, — man plauderte jetzt davon in Gemälden und Kupferstichen und zwar mit grösster Indiscretion.

Piazzetta begann damit, dass er den Backfisch kunstfähig machte. Eine Kunst, die bereits zu verfeinert war, um die reifen, kraftvollen Typen des Cinquecento nicht irritirend zu empfinden, und doch wieder noch nicht raffinirt genug, um für die hektischen Madonnen des Quattrocento zu schwärmen, — eine solche Zeit musste recht eigentlich an der herben Anmuth und den frühlinghaften Reizen des jungen Mädchens Gefallen finden. In den schüchternen Formen, den verträumten Gesten und den hellen, verwischten Mienen dieses zarten Uebergangsalters, wo das Mädchen zum wissenden Weibe erwacht, — in ihnen erkannte die müd gewordene Gesellschaft Venedigs eine neue Pikanterie, un dernier frisson. Piazzetta, der venezianische Greuze empfand dies zuerst. Er liebte die pagenhafte Anmuth

dieser schlanken Kinder und hat sie oft gemalt. Sie träumen in süsser Sehnsucht vor sich hin, bisweilen trauern sie auch in jener koketten Sentimentalität, in der man sich damals so gefiel, aber meistens lachen sie doch, lachen froh und klingend; man lebte ja im Rococo, wo man so gerne lachte!

Es mangelte nicht an Künstlern, die in Piazzettas Bahnen wandelnd, der neuen Mode entgegen kamen.

Domenico Maiotto und Francesco Guaranna costümirten den Backfisch Piazzettas als Salonbäuerin, die sich mit Salonbauern sehr vornehm unterhält; Antonio Chiozzotto machte ihn zu Blumenmädchen oder verkleidete ihn gar als Geflügelhändlerin. Der feinste Dichter dieser graziösen Geschöpfe jedoch war der Graf Pietro Rotari; bald giebt er ihnen ein Buch in die Hand, bald kokettiren sie und bald schmollen sie, und wenn er romantische Launen hatte, so hüllte er sie in grelle, zigeunerhafte Gewänder; in unglücklichen Stunden verniedlichte Rotari das Cinquecento, und es ist lehrreich, eines dieser gemalten Nippes, z. B. die heilige Magdalena in Dresden mit der Büsserin Tizians zu vergleichen. Beim Sohn der Hochrenaissance ist Magdalena von blendender Ueppigkeit der Formen, beim Grafen des Rococo ein schüchternes, zartes Mädchen. Aus den Augen der tizian'schen Sünderin klagt tiefe ehrliche Reue, Rotaris Magdalena blickt zum Himmel mit der posiert-weinerlichen Miene eines Kindes, das um Verzeihung bittet; bei Tizian die schwere Doldenpracht der goldenen Locken, hier seidige Mädchenhaare, die in weichen Wellen über die Schultern rieseln, und jene ausdrucksleere Hand, deren Schatten sich von dem Weiss des knospenden Busens dunkel abhebt, solche Virtuosenmätzchen, die von sehr raffinirtem Empfinden zeugen, — man wird sie vergebens bei den starken Meistern des Cinquecento suchen.

Wie stets in Decadenceperioden war man in den letzten Tagen von Venedig für derartige Bravourleistungen sehr empfänglich und verwechselte bisweilen Künstler mit gewöhnlichen Akrobaten der Farbe und Jongleuren des Pinsels. Ein solcher war Giuseppe Nogari, vor dessen

Bildern auch heute noch die Menge stehen bleibt. Man darf ihn den Balthasar Denner Italiens nennen; er malt gern alte Frauen, die den Rosenkranz beten, mit zitterigen Händen ihr Gold zählen oder die erstarrten Finger über glimmenden Kohlen wärmen. Gewissenhaft verzeichnet Nogari die kleinste Runzel, jede Falte und jede Furche der vergilbten und vertrockneten Haut, man sieht die bläulichen Stränge am Halse hervortreten, sieht die Adern an den schwieligen Händen; dazu kommt stets ein dünner, verkniffener Mund, ein stieres, erloschenes Auge, — und all' dies ist noch dazu von einer unangenehm glatten und widerwärtig hässlichen Malweise. Man braucht nur den Namen Rembrandt auszusprechen, um sofort sich über die ganze Verlogenheit solcher Schilderungen des Alters klar zu werden.

Führt uns Giuseppe Nogari durch Winkelgässchen zur finsteren Armuth, so betreten wir an Rosalba Carrieras Hand die bunten Paläste des Canal Grande. Dieser genialen Frau, — onore del suo sesso e della Veneziana pittura, (so preist sie Zanetti), — ihr gebührt der Ruhm, dem exclusiv-aristokratischen Rococo die exclusiv-aristokratische Sprache gefunden zu haben, für die Malerei der Frau die frauenhafte Technik; darum bleibt sie unsterblich wie jeder Künstler, der voll der Cultur seiner Zeit ist. Rosalba Carriera erfand die Pastellmalerei. Für die Patricierin, deren Gedanken und Gefühle wechselten wie die schnellen Bilder eines Kaleidoskops, die heute verspottet, was ihr gestern gefiel, und morgen lächeln wird über die Schwärmerei des Heute, — diesem presto con brio der Empfindungen musste eine andere Ausdrucksform geschaffen werden, als die träge, langsame Oelfarbe sie bot, und so griff Rosalba zum Pastellstift. Mit der graziösen Nervosität, der kühlen Eleganz der neuen Technik konnte sie den fliehenden Augenblick festhalten, nicht das Wesen der Dinge, aber ihren Duft, ihr scheues Parfum; konnte von dem Zucken eines Mundwinkels, dem Knistern des Mieders und der discreten Koketterie einer Geste in prickelnden, stets geistreichen Worten erzählen. Rosalba hat nur Portraits gemalt und zwar liebte sie, im Gegensatz zu dem

grossen Format und den feierlichen, schweren Tönen des 17. Jahrhunderts, das kleine Brustbild und die leichten, die spöttischen Farben. Die lichte Seide, die um den Körper rauscht, die hellen Spitzen, die das glitzernde Weiss des Busens mehr entschleiern als verhüllen, das zarte Schimmern der Blumen, die aus dem grauen Puder der hohen Frisuren lächeln, — all' dies giebt coloristische Harmonien von berückend-geistreicher Pikanterie. Die ovalen, länglichen Mienen ihrer gentildonne sind nicht mehr von der marmorkalten maestà des Cinquecento, sondern durchzittert von Daseinswonnen, belebt durch die gourmethaft-raffinirte Freude am Geniessen; eine Freude, die auch in der leisen Sinnlichkeit der vollen Lippen noch vibrirt. Die klugen Augen schauen nicht mehr nach innen wie die frommen des Quattrocento, sie träumen auch nicht in ferne Weiten, blicken nicht mit dem souveränen Stolz der Königin, funkeln nicht in der hysterischen Wollust des seicento, — nein, sie schweifen nur ein bischen ironisch, ein bischen eifersüchtig und sehr selbstbewusst bis zur Toilette der Nachbarin des Salons, suchen nichts Tieferes als die Bedeutung eines Schönheitspflästerchens zu ergründen.

Rosalba hat uns die gentildonna beschrieben; das Venedig aber, das ihr zur Folie diente, die Atmosphäre, die um sie flimmerte, das Leben, das sie umwogte, — davon hat Pietro Longhi erzählt; seine und Rosalbas Gemälde bilden die farbige Chronik des Rococo. Schade nur, dass Longhi als Maler so wenig bedeutet, dass nur ein Journalist, kein Dichter vom intimen Leben der Venezianerin plaudert. Man nennt Longhi stets mit seinem besten Freunde, mit Carlo Goldoni zusammen, der ihn auch als „fratello nell' arte" feierte. Da es in der Kunst jedoch nicht auf den Stoff, sondern auf seine Behandlung ankommt, so steht Longhi tief unter dem grossen Dichter; auch mit seinen Vorbildern Mieris, Hogarth und Watteau darf man ihn ernstlich kaum vergleichen. Nicht das „Wie", nur das „Was" seiner Bilder macht ihn zu einem interessanten, sogar liebenswerthen Künstler. Er ist stets um die gentildonna wie

ein Detectiv, und das kleinste Ereignis, jede Promenade, jeden Toilettenwechsel, jeden Besuch, den sie macht oder empfängt, — alles berichtet er mit dem Geiste eines routinirten Feuilletonisten.

Seine Schilderung setzt bereits mit dem Erwachen der Patricierin ein. Die Kammerfrau hilft Signora beim Ankleiden, eine andere hält den Spiegel, indess eine dritte Dienerin mit der Chocolade wartet. Die Morgentoilette ist fertig und der Schneider, der so lange im Vorzimmer geduldig harrte, darf endlich eintreten, unterbreitet die neuesten Roben ihrem Urtheil und signora trifft zögernd die Wahl. Kaum ist das erledigt, so muss sie die Freundin empfangen; bald erscheint auch der Tanzlehrer, und während die Freundin kritisirend zuschaut, probt die Patricierin an der Hand des Maëstro die feierlichen Posen des Menuetts. Sie hat volle Salontoilette dazu gemacht, und der rote Einsatz des Mieders steht ungemein pikant zu dem schillernden Weiss des seidenen Costüms, den gelb-weissen Strümpfen und dem matten Glanz der weissen Atlasschuhe. Etwas später kommt wieder Besuch, — ein Dichter und der cavaliere servente; denn

Il gran mondo d'oggidì
Lo sapete, vuol così,
Vi dovete persuader,
Che ogni dama ha il cavalier.

Die gentildonna legt sich auf die chaise-longue, spielt mit dem Bologneserhündchen und dann kann der Dichter lesen. Aber schliesslich werden auch Poeten langweilig, darum erhebt sich signora, wirft um die weisse Toilette eine dunkle Mantille, setzt den Dreispitz auf und geht zur Wahrsagerin, die gerade modern ist; und wenn sie erfahren, was sie gewollt, kehrt sie mit ihrem unvermeidlichen Schatten, dem Cicisbeo nach Hause zurück, wo sie, am Spinnrocken sitzend, halb gelangweilt, halb amüsirt, dem Plaudern des Freundes zuhört. Unterdessen ist es Abend geworden. Die Wachskerzen flimmern an dem Luster von Murano, leuchten wider aus dem Krystallspiegel mit dem schweren Metallrahmen,

und ihre zuckenden Schatten huschen an den Wänden entlang. Nun treten auch die Gäste ein, die signora zum pranzo gebeten. Aber es ist Carneval, und darum kommen sie in so wunderlichem Aufzuge; dem ersten ist das Gesicht geschwärzt, beim andern glüht eine lange Feuernase, und der dritte hat sich einen fuchsroten, struppigen Bart angepickt. Jetzt macht die Gentildonna liebenswürdig die Honneurs, schenkt selbst die Gläser voll und alle tauchen süssen Kuchen in den süssen Wein aus Conegliano. Dann, wenn die Nacht dunkler geworden und die Sterne heller blitzen, brechen alle auf, signora mit, — nun geht's auf die piazza. Hier jauchzt schon das frohe Faschingstreiben, bunte Masken haschen einander, flüstern sich werbende Worte zu, verabreden heimliche Rendezvous, und lachend schwingt über allen König Carneval das schellenklirrende Scepter. Plötzlich schiesst signora eine tolle Laune durch den Kopf. Sie möchte die Cousine im Kloster besuchen; jubelnd stimmt die ganze Gesellschaft zu und geht mit zur Cousine. Im Kloster werden sie freudig begrüsst, treffen andere Bekannte, scherzen und tanzen, indess die Nonnen zuschauen oder sich leise mit ihren Anbetern und Geliebten unterhalten. Man sah in solchen Klosterbesuchen nichts Böses; denn, — so erzählt Casanova, — „pendant le carneval on permet cet innocent plaisir dans le couvents des religieuses. Le public danse dans le parloir, et les soeurs se tiennent dans l'interieur, spectatrices de la fête.“ Die Nacht bricht ein. Man kehrt zur Stadt zurück, und nun vereinigen sich noch alle zum ridotto. Bis zum Morgengraun spielt signora. Erst, wenn die Fischerboote aus den Lagunen kommen und am fahlen Morgenhimmel die Sterne erbleichen, wenn der Tag für das Volk beginnt, endet ein Tag der gentildonna.

So hat Pietro Longhi in seinen kleinen Bildern, — bisweilen mit einem Anflug von trockener Satire, — das Leben der Patricierin erzählt. Aber nicht nur die Paläste hatten Anspruch auf seine Aufmerksamkeit, seine Kunst machte nicht Halt vor der misera plebs. Freilich, Longhi vergass

nie, dass seine Gemälde einen Salon schmücken sollten, darum geht es bei ihm sehr anständig, sehr gesittet zu. Den Freuden und Festen seines Volkes könnte jede gentildonna ruhig beiwohnen, — an die Bauernbilder der Holländer, selbst an Teniers darf man nicht denken. Die Frauen seiner Volksscenen, seine Bäuerinnen, denen die Nobili scherzend in die Wange kneifen, seine Fischermädchen, die zur Beichte gehen, — er hat sie alle nur um eine Nuance derber als die Patricierin geschildert. Die feinen Züge der gentildonna sind hier roh und plump, ihr kleiner herzförmiger Mund reicht von einem Ohre fast bis zum anderen, die Hände sind von einer gesunden bourgeoisen Röte, — kurz, alles scheint robuster und schwerfälliger. Besonders, wenn Adel und Volk in seinen Gemälden zusammentreffen, unterstreicht er gern das Plebejische, um das Aristokratische ins helle Licht zu rücken, — eine galante Huldigung, die er seiner Muse, der gentildonna darbringt.

Rotari, Carriera und Longhi waren gewiss sehr verschieden geartet. Gemeinsam ist ihnen, dass jeder nur ein Gebiet beherrschte, dessen Grenzen nicht allzuweit gesteckt waren. Eroberungszüge in das Land des Nachbarn unternahmen sie nie oder nur selten. Ueber ihnen jedoch, den kleinen Duodezfürsten, thronte einer, der mächtiger war, den sie willig als Oberherrn anerkannten; ein Grosser, ein leuchtender König, dessen Reiche unendlich schienen, der ebenso über die Welt der Wirklichkeit gebot, wie den glanzumflossenen Gefilden des Traumes . . . . . Arabiens Steppen sandten ihre dunklen Töchter mit den tiefen Gazellenaugen in den silberglitzernden Palast seiner Kunst; dort schlingen sie mit heissen Römerinnen und den süssen Pagen des Mittelalters den Reigen um den Thron des Fürsten, und in dem Garten, dessen helle Pracht sein Schloss umblüht, wandeln ernst und still zwischen perversen Orchideen blasse Jünglinge und lichte Frauen, rasten unter Palmen, die im Winde schwanken, schauen grossäugig und sinnend auf

verwitterte Heldengräber, denen Purpurrosen schimmernd entglühen, blicken auf schlanke Urnen und Mithrasreliefs, blicken in ein Märchenland voll sonniger Grazie und sanfter Schönheit:

Là, tout n' est qu' ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté . . .

Dieser erhabene Künstler, dessen Werke noch einmal eine Cultur bedeuten, dessen Seele ein blauer Himmel von südlichster limpidezza war, und dessen Kunst „auf zarten Füssen ging," — er heisst Giambattista Tiepolo.

Dem armen, grossen Tiepolo war ein seltsames Los beschieden. Da er lebte, ward er verhätschelt und verzogen, und alle sahen demüthig zu ihm auf. Jeder Nobile wollte seinen Palast mit Fresken von Tiepolos Hand geschmückt haben; der Erzbischof von Würzburg rief ihn über die Alpen, Spaniens König lud ihn an seinen Hof, die Marcusbibliothek verwahrt zwei Bändchen Sonnette und Stanzen, gedichtet „in lode di Giovanni Battista Tiepolo" und dann, als er im Jahre 1770 die Augen kaum geschlossen zu ewigem Schlummern, ja dann . . . ? „kam ein neuer Pharao, der wusste nichts von Joseph." Die alte Gesellschaft, deren Kunst hedonistisch gewesen, ein Gedicht voll Grazie und Esprit, diese Gesellschaft, die im Menuettschritt durch's Leben ging, — die Stürme der Revolution hatten sie hinweggefegt wie das welke Laub, und die Söhne waren ein strenges, ein nüchternes Geschlecht. Vertrocknete und nörgelnde Pedanten standen krittelnd vor seinen Werken und decretirten: „Der Veronese-Nachahmer Tiepolo ist ein handfester-gemütloser Decorateur." An diesem Verdict hielt man hartnäckig fest zu einer Zeit, da der Pinsel als Verderb der Malerei galt und Moral höher im Curse stand denn geniales Können. Und als man endlich die Farbe wieder zu ehren begann, da beherrschte schon das Meyerbeerthum die Malerei; im fortissimo rasselten nun dröhnende Opernfinali und da fand sich natürlich kein Kunstpapst, der den Meister, der so licht und so göttlich leicht gemalt, vom schweren Banne losgesprochen hätte. Erst nach langer

Zeit ward man der Tam-Tamschleigerei müde, kosenden und weichen Harmonien wollte man wieder lauschen, jetzt endlich schlug dem letzten grossen Venezianer die erlösende Stunde, jetzt endlich rief man ihn nach hundertjähriger Acht wieder als machtvoll gebietenden Fürsten der Kunst, als einen der herrlichsten Maler aller Zeiten aus.

Tiepolo war in erster Linie der Künstler des Fresko. Seiner unerschöpflichen Phantasie gesellte sich ein Raumverständnis und ein Können, das ans Unglaubliche grenzt.

Schon hier genügt ein Blick auf die schlanke Grazie seiner Frauengestalten, um die zwei Jahrhunderte zu erkennen, die den verfeinerten Spross einer aristokratischen Decadence von der robusten Gesundheit Paolos scheiden. Für die Frauen seiner Fresken im Vergleich zu denen Veroneses gelten die Worte des Maurice Barrès „En Tiepolo toute une race aboutit. Il n' a pas créé la beauté, mais il a infinement d' esprit d' ingéniosité, c'est la conscience la plus ornée, qu'on puisse s'imaginer, et chez lui la force, depouillé de sa première énergie, crée la grace“ . . .

Aber Tiepolo ist nicht bloss Decorateur gewesen; aus seinem Atelier gingen auch viele Oelbilder, die in den meisten Kunstgeschichten totgeschwiegen werden, — und gerade in den Frauen dieser Gemälde ist er nicht mehr ein verfeinerter Paolo, hier schuf er als Typenbildner neue Schönheit, hier brachte er ein Moment in die venezianische Malerei, das diese bisher nicht gekannt, — die Geste.

Bis zu Paolo Veronese bewahren die Frauengestalten feierliche Ruhe oder ihre Bewegungen sind langsam, rund gemessen: maestà! Im 17. Jahrhundert werden sie pathetisch-eckig und der ganze Körper tritt in Action. Tiepolo ist der erste, dessen Frauen durch das Biegen eines Fingers, durch ein leises Achselzucken, durch ein rasches Lächeln oder durch eine halbe Wendung des Kopfes mehr sagen, als man in zehn Seiten niederschreiben könnte. Er ist der erste vollendete Künstler des Momentanen, der Ruhe in der Bewegung.

Tiepolos Gemälde gehören fast alle der Religion, aber

den blonden Kinderglauben Bellinis und Carpaccios wird man vergebens bei ihm suchen. Die Modelle seiner Madonnen schritten zur Beichte, geleitet vom Cicisbeo, und Tiepolo, trunken vom süssen Champagnergeist des Rococo, liebte diese Venezianerinnen in all' ihrer naiven Frivolität und holden Grisettenhaftigkeit; er verzichtete darauf, ein sündiges Kind der Welt zu einer keuschen Magd des Herrn oder zu einer Herrscherin des Lebens zu wandeln; er liess der Venezianerin ihre Seele, die schalkhafte Güte ihrer runden, weichen Mienen, die verlangende Sinnlichkeit des kleinen Mundes und die schimmernde Koketterie der Augen. Jenen Typus der Venezianerin, den Baxaïti durch seine Prinzessin dereinst in die Kunst geführt, — Tiepolo machte ihn zuerst kirchenfähig.

„Weibes Wonne und Wert" hat Tiepolo in verliebten Weisen oft gesungen. Als Sohn des Rococo malte auch er junge Mädchen, die schelmisch und lieb unter einem braunen Tuche hervorschauen, und in ihren Blicken träumt jenes frühlinghafte Sehnen, das selber noch nicht recht weiss, wonach es bangt. Die helle Unschuld dieser Backfische gehört dem 18. Jahrhundert ganz allein; jene hektischen Heiligen aber, die den Himmel mit der brünstigen Wollust des Weibes lieben und den Gekreuzigten wie den Geliebten küssen, — sie stammen noch aus der Kunst der Gegenreformation. Jene blassen Lippen, die sich in lechzendem Stammeln öffnen, jene dunkelumränderten, feuchtglitzernden Augen, die in hoffnungsloser, müder Qual gen Himmel starren, wie um die Gnade des Sterbens flehend, — Tiepolo hat sie unübertrefflich gemalt. Wo das Barock übertrieb, da milderte er mit seinem Instinct für Form und Grazie. Vor den finsteren Extasen des Barock stehen wir darum in fremden Schaudern, aber Tiepolos heilige Lucia, seine Caterina oder Agathe, — wir empfinden sie deshalb, als ob sie von heute wären; darum denken wir bei den nervösen Gestalten des venezianischen Decadents an den ersten modernen Dichter, denken an jene bleichen Frauen, in deren heissen Blicken nächtige, wilde Träume glühn, denken an

die Frauen, die durch den schillernden Garten der „fleurs du mal“ schreiten.

Wir sind am Ende. Die Totenglocken, die man in Madrid für Tiepolo zog, waren zugleich das Grabgeläute für die Kunst Venedigs. Nicht lange währte es mehr, und der letzte vom wilden Geschlechte des Francesco Sforza, des Cesare Borgia, Napoleone Buonaparte, der letzte grosse Condottiere, riss mit nerviger Faust, das Herrscherdiadem aus den Locken der Königin Venezia; die eine stolze Gebieterin gewesen, musste als Magd sich bei fremden Herren verdingen. Von den Flaggenhaltern der erlauchten Republik wehen die Banner des Hauses Savoyen; Plebejer gehen, den Baedecker in der Hand, über jene scala d'oro, die einst nur der Fuss des Nobile beschritt.

Venedig ist tot, nur seiner Frauen strahlende Herrlichkeit lebt noch. Wenn die blauen Nächte glühn, die Wogen rauschen und leuchten, wenn heisse Verdi-Melodien über die Piazza schluchzen und weinen, da kannst Du sie schreiten sehn, gross und dunkeläugig, die Madonnen Bellinis, stolz und königlich, die gentildonne des Cinquecento, und Du möchtest ins goldene Haar das Diadem der Dogaressa kränzen, — da kannst Du sie lachen und kichern hören, die süssen, spöttischen Musen Tiepolo's . . . noch lebt Venedigs strahlende Frauenherrlichkeit. — Wo sind die Nobili, die einst das Knie vor ihr beugten, wo die Priester, die ihrer Schönheit verehrende Opfer gebracht?

Anmerkungen zum I. Capitel.

[1]) Vergl. **Hubert Janitschek:** Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Leipzig 1879. S. 52—53.

[2]) **Cassandra Fedele:** vergl. über sie: Maria Pettretini: Vita di Cass. Fed. Venezia 1814; Luigi Carrer: Anello di sette gemme Venezia 1838; Gamba: Alcuni ritratti di donne illustri etc. Venezia 1826.

Es war ihr Ernst mit der Wissenschaft: einmal schrieb sie einen Brief . . . non conoscesti il mio costume, non mi vedesti in tempo di notte ed in profondo silenzio con assidua diligenza addetta agli studij a segno di consumarmi tutto . . . .

[3]) **Pietro Casola:** Viaggio a Gerusalemme: Nach einem Codex der Bibliothek Trivulzio in Mailand neu herausgegeben von Conte Giulio Porro, Milano 1858, citiert bei Romanin: Storia documentata di Venezia. T. IV.

[4]) **Marin Sanudo:** Cronachetta, publicata da R. Furlin. Venezia 1880, pag. 34 u. 35; im Trachtenbuch Cesare Veellios, Pariser Ausgabe v. Firmin-Didot 1859, N. 76. Frauentracht gegen Ende des Quattrocento.

[5]) **Urbani de Gheltof:** Di una calzolatura singolare già usata delle donne Veneziane. Venezia 1882.

Lodovico Dolce behauptet in den amorosi ragionamenti: Wenn die Frauen von den Pantoffeln stiegen, würden sie um die Hälfte kleiner sein.

[6]) **Chevalier de Disdier:** La ville et la republique de Venise par le Sieur T. L. E. D. M. S. de St. Disdier. Amsterdam 1680.

[7]) **Eine kleine Probe der Luxusgesetze,** die man bis zum Ende der Republik erliess. Das erste, datiert v. Jahre 1299, richtet sich gegen Mantel und Pelzbesatz; einige Jahre später wird den Frauen verboten, Edelsteine und Silbergürtel, die mehr als 10 Ducaten kosten, perlengestickte Börsen und kostbare Haarnadeln zu tragen. Vom

Jahre 1361 datierte ein langes Gesetz, vom Jahre 1437 ein Erlass des Cardinals Giustiniani gegen Luxus in Frauentoiletten, 1440 wurden Schleppen verboten, 1476 Handstickereien mit Goldbesatz und Silberfäden, Perlen und Edelsteinen, ausgenommen ein Streifchen am Kleide, das aber nicht über 500 Ducaten kosten dürfe etc., das Gesetz v. Jahre 1361 ganz unter d. Documenten bei Romanin op. cit. T. III. abgedruckt.

[8]) Brief d. **Cristina Corner** bei Volpi: Storia intima della Repubblica di Venezia. Venezia 1893.

„Beatissimo Padre! Da tempo antico a Venezia fu publicata dall' ordinario certa costituzione o statuto il quale vieta sotto certa pena alle donne della città di portar in pubblico cappelli, cerchi, anelli, monili, veste, pietre preziose, zoccoli o pianelle, gemme ed ornamenti. La sottosegnata Cristina fu Andrea Corner non osa fregiarsi di gioelli ed ornamenti che come è noto possiede in copia. Supplica per tanto Vostra Santità ella che è di nobil ceppo, di poter usare di cerchi, anelli, monili, vesti, perle etc. ad onor dei parenti e per propria bellezza come era costume prima di quelle costituzione etc."

Den Brief bewahrt die raccolta Cicogna des Museo civico-Correr, daselbst noch andere Briefe ähnlichen Inhalts.

[9]) Als König **Robert von Neapel** 1401 nach Venedig kam und die Patricierinnen sah, rief er entzückt aus: „Sempre credei favolosa la bellezza di Venere, hora conosco l'errore, mentre tante Venere incontro in questa mare".

[10]) **Prudentissimi et gravi documenti** circa la elettion della moglie; dello eccellente et dottissimo M. Francesco Barbaro nuovamente dal Latino tradotti per M. Alberto Lollio Ferrarese. In Vinegia 1548.

Eine Stelle des V. Capitels lautet: ... „bellezza la quale nella grandezza del corpo, nella proportionata misura del volto, nella vaghezza degli occhi, dei capelli, del collo, delle mani e del petto si contiene. Le donne picciole di statura, anchora che nell' altra compositura del corpo sieno tolerabili, sono al parer mio più tosto atte all' ufficio della concubina, che della moglie".

Das Buch des Francesco Barbaro ist wichtig, weil es zum ersten Mal bestimmte Forderungen aufstellt, zum ersten Mal das „schöne Weib" definiert. Aus den Dichtern ein Schönheitsideal zu construieren, ist schwer, denn ihre Attribute sind alle zu weit, zu abstract, vollkommen unpersönlich; characteristisch ist nur, dass die Vergleiche meist noch der christlichen, nicht der heidnischen Mythologie entnommen sind.

Anmerkungen zum II. Capitel.

[1]) **Diario** des Marin Sanudo Vol. VIII. 196.

Homini e donne vechi preti e puti anime 300 millie. Homini da anni 15 fino 60 ca. 160 m. Homini da fati 80 m. Femine e puti 48 346. Femine de partida 11 654.

[2]) . . . che il terremoto è signo dei et propter peccata veniunt adversa, e questa terra è piena di pechati primo di Sodomia . . . e le meretrice li ha mandato dir, che non poter viver, niun va da l'horo, tante è le sodomie . . . vergl. Volpi op. cit.

[3]) In vielen Gedichten und Abhandlungen wird das Weib entweder in den Himmel gehoben oder in die Hölle verdammt, z. B. sucht Cornelio Agrippa in seinem Buche de la nobiltà e preeccellentia de le donne, — (ohne Angabe des Druckes, Ort und Zeit), — nicht nur aus der Mythologie, sondern aus der Bibel die höhere Stellung der Frau nachzuweisen: „Die Frau ist von Gott mit den Engeln im Paradiese geschaffen worden, und der Mann auf freiem Felde mit den Thieren.“ Historia nova piacevole la quale tratta delle Malitie delle Donne e le pompe che cercano adornarsi. Nuovamente stampato. Dies Buch zieht in raschen, lebendigen Versen gegen d. Eitelkeit u. Putzsucht zu Felde, es schliesst:

De le donne non te fidare
Che son tutte vitiose
De natura son gelose
E parate al vendicare.

Ich erwähne aus der Unzahl dieser Werke nur diese zwei; das eine wegen seiner Sophistik, das andere, weil es das geistreichste von allen ist, die ich kenne.

[4]) **Cesare Vecellio:** Degli habiti antichi et moderni. Ausg. 1590. (Firmin-Didot, Paris 1859).

Pietro Bertelli: Diversarum nationum habitus Patavii 1591.

Giacomo Franco: Habiti d'uomeni et donne Venetiane. Ven. 1610.

Giacomo Franco: Habiti delle donne Venetiane. Venezia 1610.

[5]) **Triomphi di Troilo Pomerano** da Cittadela composta sopra li terrochi in laude delle famose gentildonne di Vinegia. Vinegia 1534.

Stanze di Giovannbattista Dragoncino da Fano in lode delle nobildonne Venetiane del secolo moderno Ven. 1547.

Il tempio della fama di M. Girolamo Parabosco in lode di alcune gentildonne Venetiane. Vinegia 1548.

Stanze in lode di alcune donne Veneziane di autore anonimo del secolo XVI. neu ediert Venezia 1835.

[6]) **Vergl. Volpi:** op. cit.

Es muss in Venedig noch mehr Courtisanen gegeben haben, als in Rom, denn dort dichtete man:

Urbe tot in Veneta scortorum millia cur sunt?
In promptu causa est: est Venus orta mari.

Vergl. Gregorovius: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. VIII. Bd. S. 283. 2. Aufl. Stuttgart 1874.

Courtisanes et la police des moeurs a Venise. Bordeaux 1886.

Ueber ihre Tracht: Sopra il vestire et ornamenti di casa de le meretrice che habitano in questa città — preso nell' Eccelso Cons. dei Pregadi, 21. Febr. 1542, impresso dal Marcolini.

[7]) **Veronica Franco:** Terze Rime 1578.

Tassini: Veronica Franco. Venezia 1874.

Selvatico Pietro: L'arte nella vita degli artisti. Firenze 1870.

[8]) Die Stelle ihres Briefes: „Voi sapete benissimo, che tra tutti coloro, che pretendono d'insinuarsi nel mio amore, a me sono estremamente cari quei, che s'affaticano nell'esercizio delle discipline, e dell'arti ingenue, delle quali (sebben donna di poco sapere, rispetto massimamente alla mia inclinatione et desiderio) io sono tanto vaga e con tanto mio diletto conversa con coloro; che, se la mia fortuna il comportasse, io farei tutta la mia vita, e spenderei tutto il mio tempo dolcemente nell'accademia degli huomini virtuosi . . ."

[9]) **Firenzuolas** bellezze delle donne: oft gedruckt, in seinen sämmtlichen Werken. Firenze 1848, 2 Bd.

Luigini: Il libro de le belle donne. Ven. 1554.

[10]) **Les femmes blondes,** selon les peintres de l'école de Venise, par deux Venitiens. (Armand Baschet u. Feuillet de Conches). Paris 1865. (zum Theil eine Fortsetzung Luiginis) — daselbst reiche Literaturangaben.

[11]) Ausgabe v. 1590.

[12]) . . . maestà, che quando una donna è grande, ben formata, porta ben sua persona, siede con una certa grandezza, parla con gravità, vide con modestia e finalmente getta quasi un odor di regina . . . ."

[13]) Vergl. **Franz Wickhoff** im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen Bd. XVI. 1895. Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten. Wickhoff erklärt mit Bezug auf Valerius Flaccus Argonauticum Lib. VII. (194—406) die Figur mit Büchse und Kräuterbündel als Medea, die andere als Venus, die in der Gestalt Circes die zögernde Medea zu bereden sucht, ihr in den Hain zu folgen, wo Jason ihrer harrt. Den Hinweis auf diesen Aufsatz danke ich Herrn Geheimrath Prof. Förster.

Thausing (Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884, S. 325 u. 330) erklärt bekanntlich die nackte Gestalt ebenfalls als Venus, während er in der bekleideten die spröde Geliebte eines Imhof sieht.

Anmerkungen zum III. Capitel.

[1]) **de Brosses:** Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Par. 1799.

[2]) **Lalande:** Voyage en Italie, Genève, citirt bei **Romanin,** op. cit. T. IX.

[3]) **Il giornale** della donna galante ed erudita 1786.

[4]) Um von dem **Luxus jener Zeit** einen Begriff zu bekommen, lese man Corredo di nozze di una donna Veneziana nel secolo scorso. Di **Niccolo Barozzi,** Venezia 1882.

Ueber die Zwecklosigkeit der Luxusgesetze vergl. u. a. auch **Keyssler,** Neueste Reisen durch Teutschland, Böhmen etc. etc. T. II. Hannover 1741.

[5]) An Stelle des zendaletto benützten Frauen des Volkes häufig den **ninzoletto,** eine Art Mantel aus weisser Leinwand, der mehr oder weniger mit Spitzen behängt wurde.

baùta: vergl. **Urbani de Gheltof:** Le maschere in Venezia. Ven. 1877, alle Costüme sind oft beschrieben, u. a. auch von Goethe i. d. italienischen Reise.

[6]) **Lalande,** op. cit. berichtet, dass die Courtisanen in Venedig verachtet wären, auch gäbe es ihrer nicht viele und diese seien dégoutantes, doch berichten alle anderen Schriftsteller gerade das Gegentheil, besonders Disdier.

[7]) **Giornale** della donna galante ed erudita 1786.

Literatur-Verzeichnis.

Für die Schilderung der Cultur- und Kunstverhältnisse der vier in Betracht kommenden Jahrhunderte wurden folgende Werke benutzt:

a) Cultur.

Molmenti, Storia di Venezia nella vita privata, dalle origini alla caduta della repubblica. Venezia. 3. Aufl. 1885.

— La dogaressa di Venezia. Torino 1884.

Musatti, La donna Veneziana. Padova 1891.

Romanin, Storia documentata di Venezia. T. IV.—VIII. Venezia.

Volpi, Storia intima di Repubblica di Venezia. Venezia 1893.

Yriarte, Venise. Paris 1877.

Dantier, La femme dans la société chrétienne. Paris 1879.

Hurtel, La femme, sa condition sociale depuis l'antiquité j'usque à nos jours. Paris 1887.

b) Mode, Sitten etc.

Racinet, Geschichte des Costüms (Deutsche Ausgabe). Berlin 1883.

Ch. Blanc, L'Art dans la parure et dans le vetement. Paris 1876.

Villermont, Histoire de la coiffure feminine. Bruxelles 1892.

Valabrègue, Les ornements de la femme, Revue des arts decorativs IV. 1 ff. 1884.

c) Weib und Kunst.

Marius Vachon, La femme dans l'art. Paris 1893.

J. Houdoy, La beautè des femmes dans la literature et dans l'art. Paris 1876.

Lo Fort e Randi, Della donna e dell'arte, Discorso. Palermo 1888.

Wessely, Das weibliche Modell in seiner geschichtlichen Entwickelung. Leipzig 1884.

v. Schreibershofen, Die Wandlungen der Mariendarstellungen in der bildenden Kunst. Heidelberg 1886.

Baumbach, Madonnendarstellung in d. Malerei. Leipzig 2. Aufl. 1893.

Beissel, Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä (Zeitschrift für bild. Kunst, 1891, 6).

d) Kunst.

Die Quellenwerke v. **Vasari, Ridolfi** u. **Boschini.**

Crowe u. **Cavalcaselle,** Geschichte der oberitalienischen Malerschulen (Deutsche Ausgabe v. **Max Jordan**).

Wörmann u. **Woltmann,** Geschichte der Malerei.

J. Burckhardt, Cicerone.

E. Muentz, Histoire de l'art pendant la Renaissance, bes. T. III.

Berenson, Venetian painters.

Quattrocento.

a) Cultur.

Molmenti, op. cit. u. il lusso della Dogaressa di Venezia nel sec. XV. (Nuova Antologia 4, 1884).

Cechetti, La donna Veneziana nel medio evo. Ven. 1885.

Musatti, op. cit.

b) Kunst.

Jacobello del Fiore.

Caffi, Arte e storia IX, 14, 1890.

Giov. Bellini.

Moschini, Giov. Bellini ed i pittori contemporanei. Ven. 1834.

Molmenti, I pittori Bellini: documenti e ricerche (Nuova Antologia 1888).

Marco Basaïti.

Occioni Onorato, Marco Basaiti: Negli Atti academici 1868.

Alvise Vivarini.

Ignatzio Neumann-Rizzi, I Vivarini in d. Discorsi academici v. 1816.

Berenson, Lorenzo Lotto. London and New-York 1895.

Carpaccio.

Luigi Carrer, Elogio di Vettore Carpaccio, in d. Discorsi academici v. 1833.

Molmenti, Il Carpaccio ed il Tiepolo. Torino 1885.

— Carpaccio, sa vie, son oeuvre et son temps. Venise 1893.

E. et J. de Goncourts, L'Italie d'hier. Paris 1894.

Cinquecento.

a) Cultur.

Molmenti, op. cit.

Musatti, op. cit.

Aucquetil, Bianca Capello ou Venise au 16. siècle. Bruxelles 1853.

Yriarte, La vie d'un patricien à Venise au 16. siècle. Paris 1874.

Ritratto della vita civile dei Veneziani nel 1565. Pisa 1879.

b) Moden, Sitten etc.

Vergl. die in den Anmerkungen erwähnten Bücher.

c) Kunst.

α. **Weisse.**

Die Allegorie in Kunst u. Leben d. ital. Renaissance. Deutsches Kunstblatt II. 21, 1883.

Arndt, Künstlerleben in Venedigs Blütezeit. Beilage zur Voss. Zeitung 44—46, 1885.

β. Giorgione.

Cicognara, Giorgione in d. Discorsi academici v. 1811. Venezia.

Molmenti, Giorgione. Venezia 1878.

Urbani de Gheltof, La casa di Giorgione. Venezia 1878.

Conti Angelo, Giorgione, studio. Firenze 1894

v. Schaufuss, Zur Beurtheilung der Gemälde Giorgiones. Dresden 1874.

— Giorgiones Werke. Leipzig 1884.

Giacomo Palma il Vecchio.

Fornoni, Notizie biographiche di Palma Vecchio. Bergamo 1886.

Ad. Rosenberg, Palma Vecchio (in Dohmes Kunst und Künstler). Leipzig.

Sebastiano del Piombo.

A. Wolff, Das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo in der Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. XI.

Jul. Meyer, Das Damenportrait des Seb. del Piombo aus Blenheim im Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunstsammlungen, 1886.

Lorenzo Lotto.

Berenson, Lorenzo Lotto, An essay in constructive art criticism. New-York and London 1895.

Mary Logan, Gaz. des beaux arts XIII. 1895 (Anzeige d. vorigen Werkes).

Michel A., Les portraits de Lotto, Gaz. des beaux arts XV. 1896.

Tiziano Vecellio.

Crowe u. **Cavalcaselle,** Tizians Leben und Werke (deutsch v. Jordan). Leipzig.

Lafenestre, La vie et l'oeuvre du Titien. Paris 1886.

T. Wiel, Tiziano a Venezia. Venezia. 1881.

Pratesi, Tiziano. (Nuova Antologia XXV. 6) 1890.

Paris Bordone.

Bianchetti, Discorso al Paris Bordone. Venezia 1879.

Pavan, Conferenza sul Paris Bordone. Treviso 1885.

Caffi, Il pittore Bordone (Arte e storia 23, 1889).

Paolo Veronese.

Caliari, P., Paolo Veronese, sua vita e sue opere. Roma 1888.

Ch Yriarte, Paolo Veronese in. d. „Artistes célèbres". Paris. La vie d'un patricien etc. Cap. VII.

Janitschek, Paolo Veronese (in Dohmes „Kunst u. Künstler"). Leipzig.

F. H. Meissner, Veronese (in den Knackfuss'schen Monographien). Leipzig 1897.

Pratesi, Veronese (Nuova Antologia XXV, 5). 1890.

Tintoretto und die Kunst der Gegenreformation.

α. **Dejob,** De l'influence du Concil de Trente sur la litterature et les beaux arts chez les peuples catholiques. Paris 1884.

β. Tintoretto.

Mésnard, Etude sur Tintoret et l'école de Venise. Grenoble 1881.

Hübner, Tintorettto. Breslau 1883.

Pratesi, Tintoretto (Nuova Antologia XXV. 1890).

Varotari.

Lod. Menin, Varotari in d. Discorsi academici v. 1825.

XVIII. Jahrhundert.

a) Cultur.

α. Moderne Literatur.

Molmenti, op. cit.

Musatti, Eug., op. cit.

Romanin, Storia documentata di Venezia T. IX.

Acqua, La Venezia del Canaletto e del Longhi Venezia 1893.

Galanti, Ferd., Carlo Goldoni e Venezia nel sec. XVIII. Padova 1883, sec. edizione.

Rabany, Charles, Goldoni et son temps. Paris 1896.

Tassini, Festi, spettacoli, divertimenti degli antichi Veneziani. Venezia 1890.

Wiel, T., I teatri musicali nel settecento. 8. Venezia 1897.

Malamani, V., Il teatro drammatico, le marionette ed i barattini a Venezia nel sec. XVIII. (Nuova Antologia 1897).

Moureau, A., La société Venitienne au 18. siècle (L'Art. T. LIV. 1893 II.

β. Zeitgenössische Literatur.

Die Werke **Goldonis,** bes. „la gondola". Ven. 1764.

„ „ **Chiaris,** bes. La Veneziana di spirito, ossia le avventure d'una Veneziana. Venezia 1786.

Die Memoiren **Casanovas.** Ferner:

Novelletti et discorsi piacevoli et utili di varie sorti tratti dalla Gazzetta del Sign. conte Gasparo Gozzi. Venezia 1791.

Almanacco per l'anno 1750 in difese delle donne.

Rime di donne illustri a. S. E. Caterina Dolfin-Tron. Ven. 1773.

de Brosses, Lettres familières écrites d'Italie 1739 et 1740. Paris 1799.

Lalande, Voyage en Italie, cit. bei Romanin T. IX. passim.

De Venise, remarques sur la musique et la danse, ou lettres **de M. G .... à Milord Pembroke,** Venise 1773, I. Supplement 1773 u. II. 1774.

Keyssler, Neueste Reisen durch Teutschland, Böhmen etc., T. II. Hannover 1741.

Anmerkung: die Marciana besitzt eine Menge von Dramen, Gedichten, Romanen und Journalen, die alle gut den Geist des 18. Jahrhunderts wiederspiegeln; ich habe nur jene hier erwähnt, die für mein Thema mir wichtig schienen. (vergl **Moschini,** Della letteratura Veneziana nel sec XVIII. T. III.).

b) Moden etc.

Il giornale della donna galante ed erudita. 1786—1789.

Mutinelli, Del costume Veneziano sino a sec. XVIII. Ven. 1831.

Costumi Veneziani dalla loro origini fino alla caduta della Repubblica, disegnati dal Pittore **Giov. Busato.** Ven. 1845—1846.

c) Kunst.

a. **Zanetti,** Della Pittura Venetiana. 1771.

Longhi, Al., Vite di pittori Veneziani. Ven. 1762.

Moschini, Stato delle belle arti in Venezia nel sec. XVIII. Ven. 1807.

S. Ricci.

Descrizione di cartoni e disegni di Carlo Cignani e di quadri dipinti da **S. Ricci.** Ven. 1749.

Piazzetta.

Piazzetta, Studij di Pittura Veneziana 1760.

Gregorio Lazzarini.

Canal, Vita di Gregorio Lazzarini. Vinegia 1809.

Tiepolo.

Componimenti poetici al esimio pittore **Giamb. Tiepolo.** Verona 1761.

Berti, Ant., Elogio di G. B. Tiepolo (Negli Atti academici per l'anno 1856).

Molmenti, Il Carpaccio ed il Tiepolo. Torino 1885.
— Discorso al Tiepolo. Venezia 1896.
— La villa Valmarana. Venezia 1880.
— Acque-forti di G. B. Tiepolo (Ausgabe v. 1896).
Urbani de Gheltof, Tiepolo e la sua Famiglia. Venezia 1879.
— Tiepolo in Ispagna. Venezia 1882.
Jules Busson, Les eaux-fortes de Tiepolo (Gaz. des beaux arts 1895).
Wessely, Tiepolo (in Dohmes Kunst und Künstler). Leipzig 1877.
Krsnjavi, (In Zeitschrift für bildende Kunst 1879).
F. F. Leitschuh, Giov. Battista Tiepolo. Würzburg 1896.
F. H. Meissner, Tiepolo (in d. Knackfuss'schen Monographien). Leipzig 1897.

Longhi.

Lazari, Elogio di Pietro Longhi, pittore Veneziano (Negli Atti academici per l'anno 1861). Venezia 1861.
Masi, E., Carlo Goldoni e Pietro Longhi (Nuova Antologia 1887).
E. et I. de Goncourts, L'Italie d'hier (passim). Paris 1894.

Rosalba Carriera.

Rosalba Carriera, Diario. Venezia 1793 (neu herausgegeben v. Daniellato. Ven. 1865).
Locatelli, Elogio di Ros. Carriera (nei discorsi academici 1838). Venezia 1838.
Eugenio Musatti (in op. cit.)

Lebenslauf.

Am 30. September des Jahres 1874 wurde ich, Emil Schaeffer, zu Bielitz in Oesterreich als der Sohn des Tuchfabrikanten Victor Schaeffer und seiner Ehefrau Margarethe geboren. Ich besuchte das K. K. Staats-Obergymnasium meiner Vaterstadt, welches mich mit dem Zeugnis der Reife im Juni des Jahres 1893 entliess. Hierauf studierte ich an den Universitäten Berlin, Wien und Breslau Kunstgeschichte, daneben Geschichte und Archaeologie. Ich hörte die Vorlesungen folgender Herren Professoren und Docenten: Brückner, Caro, Curtius, Dessoir, Dietz, Döring, Ebbinghaus, Foerster, Francke, Goldschmidt, Haberlandt, Hirschfeld, Koepp, Muehlbacher, Muther, Riegl, Schrader, V. Schlosser, Semrau, Wickhoff, v. Zeissberg, Zeller.

Ausserdem nahm ich an den Uebungen der Herren Professoren und Docenten Goldschmidt, Lehmann, Muther, Rossbach und Semrau theil, denen ich an dieser Stelle meinen ergebensten Dank sage.

Ganz besonderen Dank aber schulde ich Herrn Professor Muther, für die wertvollen Ratschläge, durch die er meine Studien stets in liebenswürdigster Weise förderte.

Thesen.

1. Tiepolo, ein Anfang und kein Ende.
2. In der Erweiterung des Stoffgebietes gehen die graphischen Künste der Malerei voran.
3. Bisweilen ahmt nicht die Kunst das Leben, sondern das Leben die Kunst nach.
4. Die mit B signierten Holzschnitte der Hypnerotomachia Poliphili sind dem Giovanni Bellini zuzuweisen.